عبد المنعم عجب الفيا

من التفكيك إلى التأويل

النظرية النقدية الأدبية - مفهوم الكتابة - موت المؤلف



نقد أدبي



مـــــن التفكيـــــك

إلى التأويـــــــــل



عنوان الكتـــاب: **من التفكيك إلى التأويل**

اســم المؤلـــف: **عبد المنعم عجب الفيــا**

المـوضــــــوع: **نقد أدبي**

عدد الصفحات: **314 ص**

القيـــــــاس: **14.5 × 21.5 سم**

الطبعـة الأولى: **1000 / 2017 م - 1438 هـ**

ISBN: 978-9933-536-92-3



سورية . دمشق . ص ب **4650**

تلفاكس: **+963 11 2314511**

هاتـــف: **+963 11 2326985**

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع



Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

مــــن التفكيـــــك

إلى التأويــــــــــل

عبد المنعم عجب الفَيا

المحتويات

مقدمة

منذ مطالع القرن العشرين أو منذ ما عُرف بعصر النهضة العربية ونحن في العالم العربي نعتمد اعتمادا كليا على النظريات والمناهج الأدبية والنقدية الوافدة إلينا من الغرب. ولكنا في تعاطينا مع هذه النظريات والمناهج أغفلنا جملة من الحقائق التي بدون الوعي بها ومراعاتها لا يمكن أن نؤسس لعلاقة جدلية منتجة مع الغرب في مجال الإبداع الأدبي والنقدي.

أول هذه الحقائق التي أغفلناها، الطبيعة الأبستيمولوجية لهذه النظريات. الإعتقاد السائد لدينا أن هذه النظريات، نظريات علمية مثلها مثل العلوم البحتة، ولذلك تعاطينا معها بوصفها حقائق علمية نهائية ثابتة وليس بوصفها أراء نسبية متحولة قابلة للأخذ والرد والدحض، فسلمنا بكل ما تقوله وتحولت عندنا إلى عقائد جامدة ما دام أنها صادرة عن الغرب المتقدم، فنظل نستمسك بها حتى بعد أن تهجر في الغرب وتظهر مكانها اتجاهات بديلة.

فنحن ننظر إلى هذه المناهج والنظريات الأدبية والنقدية كأنها تسير في خط تقدمي نحو غاية واحدة فإذا ما ظهر تيار جديد نسارع إلى التبشير به حتى ولو كان نقيضا لما قبله من غير ممارسة أي قدر من النقد للمواقف السابقة أو سوق المبررات في هجر هذا المنهج أو ذاك.

والواقع أن هذه النظريات والتيارات لا تسير في خط صاعد بحيث يمكن إعتبار كل تيار إمتدادا طبيعيا للتيار السابق له، لكنها متضاربة وتقوم أصلا على تناقضات بعضها البعض، بحيث يكون من المستحيل أن تجمع في وقت واحد بين هذه المناهج وتضعها في سلة واحدة إلا أن يكون لك موقفاً نقدياً منها يتيح لك أن تختار أحسن ما فيها وتترك ما عداه.

والأمر الثاني هو أننا أغفلنا الربط بين هذه الاتجاهات والتيارات وبين الظروف والسياقات التاريخية والثقافية والمجتمعية والمزاجية التي أفرزتها وهذا الإغفال جعلنا نتعامل معها كمفاهيم تجريدية صالحة لكل زمان ومكان.

الحقيقة الثالثة هي أن هذه النظريات والتيارات الأدبية والنقدية لا تنفصم عن موروث الغرب الديني والميثولوجي والثقافي وذلك على النحو الذي يجده القارىء مبسوطا في ثنايا هذا الكتاب.

الحقيقة الرابعة هي أن كثير من هذه التيارات النقدية التي تأثرنا بها هي إفراز لأزمات وعلل تمر بها المجتمعات الغربية ولا تشكل تحولات جذرية في المجرى الرئيسي لنهر الفكر الغربي الذي يظل في التدفق والجريان رغم ما يعترضه من أزمات وعلل وما تفرزه هذه الأزمات من اتجاهات متمردة.

إن الوعي بهذه الحقائق مجتمعة هو السبيل الوحيد للتعامل بعقل مفتوح وبندية تتيح لنا إقامة حوار جدلي مع هذه النظريات والمناهج، الأمر الذي يمكننا من أن نتحول من مستهلكين تابعين فقط، إلى منتجين، أو على الأقل، إلى مستهلكين واعين بضرورة الأخذ بهذا المنهج وترك ذاك.

أما فكرة هذا الكتاب، فتنطلق من فرضية أن النظرية النقدية والأدبية قد عادت مرة أخرى إلى التفسير والتأويل، وفي هذه العودة، عودة الى المجري الرئيسي لنهر الفكر الإنساني. إنها رد اعتبار للذات وللمعنى وللموضوع وللسياقات ولكل عناصر العملية الإبداعية. فبعد كل الحديث المفرط في حماسه عن عزل النص الأدبي عن سياقه التاريخي والإجتماعي والتعامل معه كبنية مكتفية بذاتها وبعد كل الحديث عن (تحرير الدال) و(مطاردة العلامات) وتفكيك مركزية العقل وبنية العلامة اللغوية، ها هي النظرية النقدية ترد مجددا الإعتبار إلى العلامة والمعنى والسياق التاريخي والإجتماعي ويعود الحديث من جديد عن المعنى والدلالة وعن التفسير والتأويل والتحليل.

وقد اتاحت العودة إلى التأويل فرصة ذهبية للباحثين والنقاد في العالم العربي ربما لأول مرة في التاريخ الحديث للمساهمة مع الآخرين في تأسيس نظرية للتأويل انطلاقا من تراثهم الضخم واستلهاما لأحدث ما انجزته البشرية من معارف. فالثقافة العربية الإسلامية هي ثقافة النص والمعنى ويمثل التفسير والتأويل الوقود المحرك لهذه الثقافة. فلا عجب أن ورث العرب أضخم تراث في فنون التأويل وعلومه.

لذلك خصصنا (الباب الثاني) من الكتاب لمناقشة مفهوم التفسير والتأويل في كل من الفكر العربي الإسلامي والفكر الغربي. ولما كان الإيطالي أمبرتو إيكو يعد أبرز النقاد الآن، فقد خصصنا ثلاثة فصول من هذا الباب لمناقشة نظرياته التأويلية وموقفه من التفكيك. كذلك توقفنا عند نظريات جماليات القراءة والتلقي بحسبانها امتدادا لنظريات التأويل.

والعودة إلى التفسير والتأويل هي رد فعل مباشر على "التفكيك" الذي أهدر المعنى والذات والموضوع وعمل على تفكيك اللغة وتقويض مركزية العقل. والتفكيك إفراز لمرحلة تاريخية معينة في مسيرة الفكر الغربي برزت كرد فعل على طغيان النزعة العقلانية الإنسانوية. وهو بذلك أحد تجليات ما بعد الحداثة والتي هي بإختصار نقد ورفض لقيم ومباديء الحداثة والعقلانية التي دشنها عصر التنوير الأوربي. وإذا كان الغرب قد أنجز حداثته "حتى فاتت حدها وانقلبت إلى ضدها" فما بالنا نحن الذين لا نزال نجاهد بشق الأنفس، لتأسيس العقل والحداثة.

ونحن نزعم أن الحماس الذي وجده التفكيك لدى المثقفين الراديكاليين في العالم العربي، مرده إلى فهم هؤلاء المثقفين مصطلحات التفكيك فهما سياسيا وثقافيا فاستثمروها في النظر إلى العلاقة مع الآخر الغربي. فقد ظنوا مثلا أن "تفكيك مركزية اللوغوس الغربية" المقصود به تفكيك المركزية

الأوربية الثقافية والعرقية. وأن "تفكيك الميتافيزيقيا" المقصود به تفكيك اللاهوت. وأن "الإختلاف" المقصود به الدعوة إلى التعددية الثقافية والسياسية في العلاقة مع الآخر المختلف. وكل ذلك غير صحيح.

لذا خصصنا (الباب الأول) من الكتاب لمناقشة أهم المنطلقات النظرية والآليات النقدية للتفكيك، وبحثنا في جذوره الفلسفية واللاهوتية، والمآلات التي انتهى إليها.

وقد تزامن مع عودة النظرية النقدية إلى التأويل ظهور نظريات نقدية تعلى من شأن العوامل الثقافية والسيسيولوجية في النشاط الأدبي والنقدي مثل، النقد ما بعد الكولونيالي، والنقد الثقافي، والتاريخانية الجديدة وغيرها. وفي تقديري أن بروز هذه الإتجاهات كان بمثابة ردود أفعال غير متوازنة على إهدار السياق الثقافي والسيسيولوجي للنشاط الأدبي طيلة حقب السبعينيات والثمانينات حيث كانت المناهج التي تعلي من شأن الدال وتهمش المدلول كالبنيوية وما بعد البنيوية كالتفكيكية مسيطرة على المشهد النقدي.

وعندما نقول إنها ردود أفعال غير متوازنة فإننا نقصد بذلك أنها في سعيها لرد الإعتبار لدور السياقات الثقافية والتاريخية في العملية الإبداعية، انتهكت الخصوصية والإستقلالية النسبية للنشاط الأدبي والفني. فصار النقد الأدبي بذلك مرتهنا للخطاب الثقافي الذي هو بطبيعته خطاب آيديولوجي. وبذلك يفقد الأدب إستقلاليته النسبية التي تميزه عن سائر الخطابات الأخرى.

لذلك خصصنا (الباب الثالث) من هذا الكتاب لمناقشة أراء إدوارد سعيد التي تمخضت عما سُمي بالنقد ما بعد الكولونيالي، وكذلك نظرنا في أطروحة عبد الله الغذامي حول دعوته إحلال "النقد الثقافي" بديلا للنقد الأدبي.

عبد المنعم عبد الله عجب الفَيا

الأبيض – السودان في 20 يناير 2016

الباب الأول

الفصل الأول

نظريات علم اللغة بين التراث والحداثة

في بدايات القرن العشرين شهد علم اللغة ازدهارا غير مسبوق في الغرب حيث قادت النظريات المستحدثة في نظر الغرب إلى إنشاء علم جديد يسمى اللغويات أو اللسانيات **Linguistics** وينسب نشوء هذا العلم إلى نظريات عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير **Ferdinand De Saussure (1857-1913)** والذي وصفت نظرياته في الغرب بأنها ثورة غير مسبوقة في دراسة الظاهرة اللغوية. وتأسس استنادا إلى هذه النظريات منهج هام في النقد الأدبي والأنثروبولوجيا ألا وهو المنهج البنيوي كما مهدت نظريات سوسير إلى قيام علم جديد آخر هو علم العلامات أو السيميولوجيا.

على أن القراءة البصيرة لكتب فقه اللغة العربية التراثية وكتب علم الكلام (الفلسفة الإسلامية) ستكشف لنا أن نظريات سوسير التي وصفت بالثورة في علم اللغة قد جرى نقاشها والوصول إلى خلاصات فيها مماثلة للنتائج التي خلص إليها سوسير من قبل علماء اللغة العربية من أمثال ابن جني وعبد القاهر الجرجاني ومن قبل ائمة علم الكلام من أمثال القاضي عبد الجبار والإمام فخر الدين الرازي وغيرهم. بل أن هؤلاء العلماء استخدموا ذات المصطلحات التي استخدمها سوسير مثل: الدال والمدلول والدلالة والعلامة والعلامات والكلام واللغة.

جدير بالذكر أن دي سوسير قد طرح نظرياته هذه في كتابه (محاضرات في علم اللغويات العام)[1]. والذي هو عبارة عن مذكرات كان يعدها لتدريس الطلبة والذي نشر في سنة 1916 أي عقب وفاته بثلاث سنوات.

العلاقة بين الدال والمدلول:

يحدد سوسير اللغة بأنها: "نظام من علامات تعبر عن أفكار"[2]. والعلامات جمع علامة وهي الرموز اللغوية ممثلة في المفردات. غير أن سوسير لم يكن أول من اجترح مصطلح "علامة" **Sign** لوصف المفردة اللغوية، فقد سبقه إلى هذا المصطلح عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) حيث يقول في تعريفه للغة: "اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى تحتمل الشيء مما جعلت العلامة دليلا عليه"[3].

أما ابن جني عالم اللغة الفذ قد وضع تعريفا للغة في كتابه (الخصائص) بقوله: "حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[4]. قال أصوات ولم يقل ألفاظ، وذلك لأن الأصوات أرحب من الألفاظ. والأصوات **Phonetics** هو المصطلح المستخدم في علم اللغة الحديث لوصف الوحدات الصغرى التي تتكون منها ألفاظ اللغة.

وتتكون بنية العلامة اللغوية عند سوسير من وجهين كوجهي الورقة الواحدة: دال ومدلول. الدال هو الوجه المحسوس للعلامة الذي يمثل الصورة الصوتية (اللفظ) والمدلول وهو الوجه المعقول الذي يمثل المفهوم أو الصورة الذهنية للعلامة (المعنى).

ولكن ما كنه العلاقة بين الدال والمدلول؟ هل العلاقة بينهما علاقة طبيعية جوهرية أم وضعية إصطلاحية اقتضاها العرف المجتمعي وتم التواضع عليها لدى مجموعة من الناس؟

يعتقد دي سوسير أن العلاقة بين الدال (اللفظ) والمدلول (المعنى) ليست علاقة طبيعية جوهرانية فالمعنى ليس كامنا جوهريا في اللفظ وإنما الرابطة بينهما رابطة عرفية اصطلاحية عارضة فرضها العرف والتواطؤ المجتمعي.

ولكن سوسير يستعمل في الحقيقة كلمة أكثر إثارة لوصف هذه العلاقة العرفية بين الدال والمدلول وهي كلمة **arbitrary** اعتباطية او جزافية[5]. وهو يقصد بذلك أن لا منطق يستلزم وضع لفظ بعينه للمعنى المعين.

وكان يمكن لسوسير الإكتفاء في توصيف هذه العلاقة باستخدام كلمة عرفية **conventional** للدلالة على ماهية هذه العلاقة لأن كلمة **arbitrary** من شأنها أن تثير سوء الفهم لا سيما وأن سوسير نفسه قد أحس عند استخدامه لهذا التعبير أنه من شأنه إثارة سوء الفهم، فأستدرك قائلا: "إن استخدام كلمة اعتباطي هنا يحتاج منا إلى تعليق إذ يجب ألا يفهم منها أنها تعني حرية المتكلم في اختيار العلامة اللغوية. وسوف نرى لاحقا أن الفرد ليست له سلطة تغيير العلامة اللغوية متى ما استقرت في مجتمع لغوي ما. أن كلمة اعتباطي تشير ببساطة إلى أن العلاقة غير متعمدة، بمعنى أن العلامة اللغوية لا تربطها رابطة طبيعية بدلالتها في الواقع"[6].

وبذلك كان سيكون في غنى عن هذا الإستدراك لو أنه اكتفى بوصف العلاقة بين الدال والمدلول بأنها عرفية إصطلاحية أو وضعية وهو الوصف الذي استخدمه علماء العربية وائمة علم الكلام كما سنرى.

ولتوضيح فكرة العلاقة الإعتباطية بين الدال والمدلول يضرب سوسير مثلا بقوله: "لا توجد رابطة داخلية مثلا بين مفهوم كلمة أخت في الفرنسية وتتابع الأصوات التي تمثل دالا في الفرنسية لمدلول الأخت. وكان يمكن أن يمثل لذات المدلول بتتابع أصوات غير هذه الأصوات"[7].

بمعنى أن لفظ "أخت" كان يمكن أن يرمز له بلفظ آخر غير هذه الكلمة. ويبرهن سوسير على نفي العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول "بالإختلاف بين اللغات وبوجود أكثر من لغة" كما يبرهن عليه بتغيير

دلالة اللفظ الواحد من عهد إلى عهد وبظهور كلمات جديدة لم تكن معروفة. فلو كانت العلاقة بين وجهي العلامة اللغوية طبيعية لما اختلفت الألفاظ بين اللغات في الدلالة على المعاني ولتكلم الناس لغة واحدة. فلفظ "شجرة" مثلا يرمز إليه في كل لغة بلفظ آخر يختلف عن اللغة الأخرى[8].

ولكن سوسير يقر بوجود استثناءات لقاعدة اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ومن هذه الإستثناءات الألفاظ التي يحاكي صوتها معناها **Onomatopoeic** مثل كلمة **Crash** في الإنجليزية ومثل كلمة أزيز وخرير ودوي في العربية. هنالك أيضا وفقا لسوسير ألفاظ التعجب[9]. غير أن سوسير يعتقد أن هذه الإستثناءات قليلة ولا تؤثر على القاعدة العامة لإعتباطية الرابطة بين اللفظ ومعناه.

هذه النظرية التي سبق عرضها حول العلاقة بين الدال والمدلول والتي توصف من قبل الحداثيين بأنها تمثل ثورة في علم اللغة سبق أن طُرحت وجرى نقاشها من قِبل علماء فقه اللغة العربية وائمة علم الكلام، تحت عنوان: هل اللغة توقيف ووحي والهام من الله أم اصطلاح وتواضع وتواطؤ من الناس؟

وقد انقسموا في الإجابة على هذا السؤال إلى فريقين: فريق ذهب إلى أن اللغة توقيف والهام واستدل بالآية: (وعلم آدم الأسماء كلها). وذهب الفريق الثاني إلى أن اللغة اصطلاح وتواضع أي تواضع عليها الناس وتعارفوا. غير أن هنالك فريق ثالث ذهب إلى التوفيق بين الرأيين منتهيا إلى أن القول بأن اللغة توقيف والهام لا يتعارض مع القول بأنها اصطلاح ومواضعة.

ومن هؤلاء ابن جني الذي يقول في كتابه (الخصائص) بباب: القول على أصل اللغة إلهام أم اصطلاح: "هذا موضع محوج إلى فضل تأمل. غير أن

أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما تواضع وإصطلاح لا وحي وتوقيف إلا أن أبا علي قال لي يوما: هي من عند الله. واحتج بقوله تعالى:(وعلم آدم الأسماء كلها) وهذا لا يتناول موضع الخلاف، وذلك أنه يجوز أن يكون تأويله أقدر آدم على أن واضعه عليها"[10].

فهو يرى أن اللغة اصطلاح وتواضع وأن الإستدلال بالآية القرآنية لا يتعارض مع ذلك لأن تأويلها أن الله قد هيأ آدم على وضع اللغة.

والقول بأن اللغة اصطلاح ومواضعة يقتضي القول أنها لم تقع دفعة واحدة من السماء وإنما نشأت وتطورت عبر الزمن. وهذا ما ذهب إليه ابن جني: "الصواب هو رأي أبي الحسن الأخفش، سواء قلنا بالتوقيف أم بالإصطلاح، أن اللغة لم توضع كلها في وقت واحد، بل وقعت متلاحقة متتابعة"[11].

وهذا يقودنا إلى السؤال عن كيفية نشأة اللغة؟ لقد طرح الفكر الحديث عددا من النظريات في كيفية نشوَ اللغة لكن هذه النظريات كلها متضاربة ولا تكاد تشفي غليلا على أن أهم هذه النظريات، نظرية، محاكاة أصوات الطبيعة والتي تعرف في علم اللغة الحديث بنظرية **The bow-wow theory** (محاكاة نباح الكلب) [12]. ويزعم أصحاب هذه النظرية أن الإنسان تعلم الكلام عن طريق محاكاة أصوات الطبيعة.

وكان العلماء العرب المسلمون قد اهتدوا إلى هذه النظرية حيث جاء عند ابن جني: "وذهب بعضهم إلى أن اللغات كلها إنما هي الأصوات والمسموعات كدوي الريح وطنين الرعد وخرير الماء وشحيح الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الظبي ونحو ذلك ثم تولدت اللغات عن ذلك فيما بعد. وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل"[13].

كذلك ناقش علماء العربية وائمة علم الكلام العلاقة بين الدال والمدلول تحت عنوان: مناسبة اللفظ لمعناه. وخلصوا إلى أنه لا توجد مناسبة طبيعية بين اللفظ والمعنى. وينقل السيوطي في كتابه (المزهر) عنهم: أنه قد ذهب أكثرهم إلى أن دلالة الألفاظ على معانيها موضوعة وليست طبيعية سواء قلنا أن الوضع من الله أو من الناس[14].

واستدلوا بذلك أن"اللفظ لو دل بذاته على معناه لفهم كل واحد كل اللغات"[15]. وهذا ما استدل به دي سوسير كما رأينا على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول. وشذ عنهم عباد بن سليمان من إئمة علم الكلام وذهب إلى أن الألفاظ تدل على معانيها بذاتها وعلل ذلك بقوله: "لولا الدلالة الذاتية لكان وضع لفظ بإزاء معنى بين المعاني ترجيحا بلا مرجح وهذا محال"[16].

ومن الذين ذهبوا مذهب سوسير في القول باعتباطية العلاقة بين اللفظ ومعناه الإمام القاضي عبد الجبار من كبار إئمة علم الكلام وعبد القاهر الجرجاني من ابرز علماء اللغة غير أنهم استخدموا مصطلح المواضعة محل تعبير الإعتباط الذي استخدمه سوسير.

يقول القاضي عبد الجبار في تأكيد العلاقة الوضعية أو العرفية بين الدال والمدلول:"لو أن أهل اللغة بدلوا في العربية على الوجه الذي تواضعوا عليه وغيروه حتى يجعلوا قديما مكان محدث وعالما مكان جاهل وطويلا مكان قصير كان لا يمتنع.. فلو سمي السواد بياضا والجوهر عرضا لم يؤثر ذلك فيه ولكان حاله كحاله الآن وهو مسمى بما يسمى به"[17].

وهذا ما قال به أيضا عبد القاهر الجرجاني: "فلو أن واضع اللغة قد قال ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يدل على فساد"[18].

ومثلما استثنى سوسير من قاعدة اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، الألفاظ التي تحاكي معناها Onomatopoeic كذلك سبق لعلماء العربية استثناء هذه الألفاظ من القاعدة التي تقول أنه لا توجد مناسبة طبيعية بين اللفظ ومعناه.

يقول ابن جني في باب مناسبة بعض الألفاظ لمعناها: "قال الخليل كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة فقالوا: صرصر. وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان أنها تأتي للإضطراب والحركة نحو النقزان والغليان والغثيان فقابلوا بتوالي حركات الأمثال توالي حركات الأفعال" ويضيف في ذات السياق: "ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والجرجرة والقرقرة، ووجدت أيضا الفعلى في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة نحو البشكى والجمزى والولقى"(19).

العلامة اللغوية والصورة الذهنية:

غير أن سوسير في حديثه عن بنية العلامة اللغوية يثير مسألة تبدو أكثر تعقيدا ما كنت أحسب أن يتعرض لها علماء اللغة وعلم الكلام، وهي اعتقاد سوسير أن الرابطة في بنية العلامة اللغوية هي بين الصورة الصوتية والصورة الذهنية وليست بين الصورة الصوتية والشيء المسمى ذاته **Referent**. فكلمة "شجرة" مثلا التي تكونها الصورة الصوتية "ش ج ر ة" تثير في الذهن عند النطق بها مفهوم الشجرة وليس بالضرورة أن تشير إلى شجرة بعينها.

ولكنا نجد أنهم أثاروا هذه المسألة وناقشوها تحت عنوان: "هل الألفاظ موضوعة بإزاء الصور الذهنية أي الصورة التي تصورها الواضع في ذهنه عند إرادة الوضع، أو بإزاء الماهيات الخارجية؟".

وينقل عنهم السيوطي في (المزهر): أن الشيخ أبو اسحاق الشيرازي ذهب إلى أن الألفاظ موضوعة بإزاء الماهيات الخارجية. بينما ذهب فخر الدين الرازي واتباعه إلى أن الألفاظ موضوعة بإزاء الصور الذهنية واستدلوا بذلك على: "أن اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن، فإن من رأى شبحا من بعيد فظنه شجرا أطلق عليه لفظ الشجر فإذا دنا فظنه فرسا أطلق عليه اسم الفرس فإذا تحقق أنه إنسان أطلق عليه لفظ الإنسان، فبان بهذا أن اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون الخارجية فدل على أن الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي"[20].

غير أن هنالك من يرى: "أن اللفظ موضوع بإزاء المعنى من حيث هو، مع قطع النظر عن كونه ذهنيا أو خارجيا، فإن حصول المعنى في الخارج أو الذهن من الأوصاف الزائدة مع المعنى، واللفظ إنما وضع للمعنى من غير تقييده بوصف زائد"[21].

نظام اللغة ونظرية النظم:

ولما كان اللفظ ليس دالا بذاته على المعنى وان المعنى ليس كامنا بصورة طبيعية جوهرانية في الكلمة، فإن المعنى يتولد وفقا لسوسير من علاقة الكلمات واختلافها عن بعضها البعض. فهو ينظر إلى اللغة بوصفها نظاما أو بنية متكاملة كل عنصر فيها لا يأخذ قيمته إلا في علاقته التخالفية والتوافقية ببقية عناصر النظام. يقول: "اللغة نظام تتشابك فيه كل العناصر وقيمة كل عنصر تعتمد على تعالقه وتواجده المتزامن مع العناصر الأخرى"[22].

ومؤدى ذلك أن المعنى لا يوجد بشكل مستقل خارج نظام اللغة. فالنظام هو الذي يمنح الكلمات قيمتها ووجود الكلمات داخل نظام اللغة وتعالقها مع واختلافها عن بقية الكلمات الأخرى هو الذي يولد المعنى.

يقول: "النظام اللغوي سلسلة من الإختلافات الصوتية تقابل سلسلة من الإختلافات المفهومية" و"الأكثر أهمية في العلامة اللغوية ليس الصوت أو الفكرة التي ترتبط بها بل الأهم هو العلامات الأخرى المحيطة بها"[23]. فنحن نتعرف على كلمة بارد لأنها ليست ساخن أو حار ونتعرف على اللون الأحمر لأنه ليس الأبيض ونتعرف على طويل لأنه ليس قصير وهكذا، بضدها تتميز الأشياء، كما تقول الحكمة المأثورة. ويخلص سوسير من ذلك إلى أن "ميكانيزم اللغة يتأسس كله على هذه التضادات التي تنطوي عليها هذه الإختلافات الصوتية والمفهومية"[24].

ولكن إذا كان نظام اللغة عند سوسير يقوم على تعالق الكلمات واختلافها عن بعضها البعض، فإن عالم اللغة الفذ عبد القاهر الجرجاني كان قد سبق سوسير في الإهتداء إلى ذات النظرية حيث يقول في كتابه (دلائل الإعجاز): "النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[25]. وهو هنا لا يقصد بالنظم الشعر، وإنما نظم الكلام شعرا كان أم نثرا.

وإذا كان سوسير يرى أن الكلمة لا قيمة لها في ذاتها وإن معنى الكلمة يتحدد بتعالقها واختلافها عن الكلمات الأخرى في السياق، فإن الجرجاني يرى الشيء ذاته إذ يقول: "إن الألفاظ المفردة هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في نفسها ولكن لأن يُضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها من فوائد، وهذا علم شريف وأصل عظيم"[26].

التمييز بين اللغة والكلام:

لدراسة اللغة دراسة علمية ميز دي سوسير بين اللغة والكلام وهو تمييز إجرائي ينبغي ألا يفهم منه أن الكلام شيء واللغة شيء آخر. لذلك حرص سوسير على التأكيد على هذه المسألة بالقول أن اللغة والكلام: "يفترض كل منهما الآخر.. فاللغة ضرورية لكي يكون الكلام مفهوما ومعقولا ولينتج آثاره. كما أن الكلام ضروري لكي تتأسس اللغة"[27].

ومسوغ هذا التمييز الإجرائي وفقا لدي سوسير بين اللغة والكلام، هو أن اللغة "مؤسسة إجتماعية" فهي "جوهريا ظاهرة مجتمعية ومستقلة عن الفرد"[28]. أما الكلام فهو نشاط فردي. وهنا يشبه سوسير اللغة بقطع وقواعد لعبة الشطرنج. والكلام بعمليات نقل اللاعب قطع الشطرنج وفق هذه القواعد. كذلك يشبه اللغة بالنوتة الموسيقية والكلام بتنفيذ العازفين لهذه النوتة. فكما أن الخطأ الذي يرتكبه العازف لا يؤثر على حقيقة وجود النوتة فكذلك الخطأ الذي يرتكبه المتكلم لا يؤثر في نظام اللغة[29].

وقد سبق علماء العربية وعلم الكلام سوسير في التمييز بين اللغة والكلام وذلك على سند من القول إن المفردات موضوعة أما صياغة وتركيب الجمل والعبارات فهي من فعل المتكلم. وذلك: "لأن واضع اللغة لم يضع الجُمل كما وضع المفردات بل ترك الجُمل إلى اختيار المتكلم". واحتجوا على ذلك بأنه لو كانت الجمل موضوعة كما وضعت المفردات "لوجب على أهل اللغة أن يتتبعوا الجمل ويودعوها كتبهم كما فعلوا ذلك بالمفردات"[30].

ونقل السيوطي قول الزركشي في البحر المحيط: "لا خلاف أن المفردات موضوعة كوضع: إنسان للحيوان الناطق. وكوضع قام لحدوث القيام في

زمن مخصوص وكوضع لعل للترجي ونحوها. واختلفوا في المركبات نحو: قام زيد، وعمرو منطلق، فقيل ليست موضوعة.. وما ذاك الإ لأن الأمر موكول إلى المتكلم بها، واختاره فخر الدين الرازي."[31].

كذلك استدلوا في التمييز بين اللغة والكلام بأن:"دلالة الكلام عقلية لا وضعية والدال بالوضع لا بد من احصائه ومنع الإستثناف فيه كما في المفردات.. ولو كان الكلام دالا بالوضع وجب ذلك فيه ولم يكن لنا أن نتكلم بكلام لم نسبق إليه، كما لم نستعمل في المفردات إلا ما سبق استعماله. وفي كل ذلك برهان على أن الكلام ليس دالا بالوضع"[32].

السيمياء والسيميولوجيا:

في معرض مناقشته للنظريات التي عرضنا لها فيما تقدم ينادي دي سوسير بضرورة قيام علم مستقل يسمى علم العلامات[33] أو السيميولوجيا **Semiology** من كلمة **Semion** الإغريقية التي تعني علامة ليكون علم اللغة جزء من هذا العلم الجديد. وهو يقصد بالعلامات كل الرموز والإشارات التي يستخدمها المجتمع في عمليات التواصل وكل مناشط الحياة. واللغة ليست سوى فرع واحد من هذا العلم المستحدث الذي يدعو إليه.

وقد لاقت دعوة دي سوسير إلى قيام هذا العلم آذانا صاغية من علماء الغرب فنشأ علم السيميولوجيا بعد وفاته وصار من العلوم التي لها مكانة في حركة الحداثة الأدبية والنقدية.

وربما يظن البعض أن كلمة "سيمياء" تعريب لكلمة **Semiology** ولكن لفظ السيمياء لفظ عربي قديم. ومن غرائب الصدف أن تعني كلمة

السيمياء: علامة، مفرد علامات. جاء بمعجم لسان العرب:"السيمياء: العلامة" ويقال سمة وسيماء وسيمياء. وهكذا يوجد لدينا مقابل عربي جاهز للمصطلح الحديث سيميولوجي هو علم السيمياء أو العلامات.

وعندما قال عبد القاهر الجرجاني أن: "اللغة تجري مجرى العلامات والسمات" في تعريفه للغة الذي سبق ايراده كان واعيا بوجود نظام شامل للعلامات ليست اللغة سوى جزء منه.

كذلك أشار فخر الدين الرازي إلى وجود أنظمة للتواصل غير اللغة في حديثه عن ضرورة وضع اللغة:"السبب في وضع الألفاظ أن الإنسان الواحد وحده لا يستغل بجميع حاجاته بل لا بد من التعاون ولا تعاون إلا بالتعارف ولا تعارف إلا بأسباب كحركات أو إشارات أو نقوش أو ألفاظ توضع بازاء المقاصد، وأيسرها وأفيدها وأعمها الألفاظ"[34].

فهو بتعديده لأسباب التواصل في الألفاظ والإشارات والنقوش والحركات وغيرها يكون قد غطى كل حقل علم العلامات (السيميولوجيا) وهو العلم الذي دعى سوسير إلى قيامه في مطلع القرن العشرين.

الهوامش والمراجع

1- F. de Saussure, Course in General Linguistics, Translated by Roy Harris, Duckworth,London,1998

2- Ibid. p.15

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996، ص 283.

4- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت ط 2001.

5- F. de Saussure, Course in General Linguistics,p.67

6- Ibid. p.68,69

7- Ibid.p.67,68

8- Ibid.p.68

9- Ibid.p.69

10- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، الجزء الأول، ص 99

11- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأول، دار الفكر للطباعة والنشر، ص 55

12- ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة احمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة، 2014 ص 38

13- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، الجزء الأول، ص 99

14- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأول، ص16

15- المصدر السابق ص 16

16- المصدر السابق ص 16، 17

17- القاضي عبد الجبار، المغني، المجلد الخامس، ص 172، 173، نقلا عن نصر حامد أبو زيد، الإتجاه العقلي في التفسير، التنوير، الطبعة الثالثة 1983، ص 88.

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثالثة 2001، ص 51

19- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، الجزء الأول، ص 55

20- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأول، ص 42

21- المصدر السابق ص 42

22- **F. de Saussure, Course in General Linguistics, p. 113**

23- **Ibid.p.118**

24- **Ibid.p.119**

25- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 15

26- المصدر السابق ص 345

27- **F. de Saussure, Course in General Linguistics, p. 19**

28- **Ibid. p. 19**

29- **Ibid.p.36**

30- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأول، ص 40، 41

31- المصدر السابق ص 43

32- المصدر السابق ص 43

33- **F. de Saussure, Course in General Linguistics, p.15**

34- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأول، ص 38

الفصل الثاني

جاك دريدا والتفكيك

التفكيك اسم اجترحه الفيلسوف الفرنسي **Jacques Derrida** جاك دريدا (1930-2004) لوصف "طريقته" في نقد اللغة والعقل وتفكيك النصوص.

وكان قد أعلن عن هذه الطريقة لأول مرة في ورقة قدمها بمؤتمر عقد بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1966 وذلك تحت عنوان: (البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية). وقد تمحورت الورقة حول نقد المنهج البنيوي الذي كان مسيطرا آنذاك ونقد مفاهيم البنية والعلامة والأصل والمركز وكل أسس المنطق العقلاني المألوف.

ووجد التفكيك استجابة حماسية لدى الدوائر الأكاديمية الراديكالية بأمريكا خلال عقدي السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي ولكنه لم يجد تجاوبا في أوساط الدوائر الأكاديمية المحافظة التي تشكل التيار العام للفكر الأمريكي. ويمكن القول إجمالا إن التفكيك إفراز لمرحلة تاريخية معينة في مسيرة الفكر الغربي كرد فعل لطغيان النزعة العقلانية الإنسانوية. وهو بذلك أحد تجليات ما بعد الحداثة والتي هي بإختصار نقد ورفض لقيم ومباديء الحداثة التي دشنها عصر التنوير الأوربي.

أما في العالم العربي فلا أعرف مفكرا غربيا معاصرا افتتن به المثقفون العرب الراديكاليون مثل دريدا. وقد وصل هذا الإفتتان لدى البعض حد "الدروشة".

واستطيع القول أن الحماس الذي وجده التفكيك لدى المثقفين الراديكاليين في العالم العربي، مرده إلى فهم هؤلاء المثقفين مصطلحات التفكيك فهما سياسيا وثقافيا فاستثمروها في النظر إلى العلاقة مع الآخر الغربي. فقد ظنوا مثلا أن "تفكيك مركزية اللوغوس الغربية" المقصود به تفكيك المركزية الأوربية الثقافية والعرقية. وأن "تفكيك الميتافيزيقيا" المقصود به تفكيك اللاهوت. وأن "الإختلاف" المقصود به الدعوة إلى التعددية الثقافية والسياسية في العلاقة مع الآخر المختلف. وكل ذلك غير صحيح كما سنرى.

أعمال دريدا الأساسية التي تشكل في مجموعها استراتيجيات التفكيك هي على سبيل الحصر:**Speech and Phenomenon** (الظاهرة والصوت)1967 وقد ترجمه إلى العربية فتحي انقزو، وكتاب **Of Grammatology** (في القراماتولوجي)1967 وهو الكتاب الأم لدريدا وقد ترجمه عن الفرنسية إلى العربية ترجمة كاملة وجيدة منى طلبة وأنور مغيث تحت عنوان (في علم الكتابة) وهي ترجمة صحيحة.

وكتاب **Writing and Difference** (الكتابة والاختلاف)1967 ولم يترجم حتى الآن إلى العربية. وكان كاظم جهاد قد ترجم منه ثلاث مقالات فقط من أصل أحدى عشر مقالة، وذلك بكتابه الذي أعطاه اسم كتاب دريدا الأمر الذي أحدث لبسا فظن الكثيرون أنه كتاب دريدا مترجما وهذا غير صحيح.

هذا إضافة إلى كتاب **Margins of Philosophy** (هوامش الفلسفة) 1972 وقد ترجم عنه حسام نايل مقالة دريدا المركزية (الإختلاف

المُرجيء) وليس المرجأ، ترجمة ممتازة. وحسام نايل من الشباب المتحمسين للتفكيك والذين جاؤا إليه متأخرا، وهو في تقديري، من أفضل من يفهم التفكيك على حقيقته، ولكنه أبدى تراجعا عن السير في هذا الإتجاه وذلك في المقدمة التي كتبها لترجمته كتاب جون إليس (ضد التفكيك) التي صدرت في 2012.

وكذلك كتاب **Dissemination** (التشتيت)1971 وقد ترجم عنه كاظم جهاد فصل (صيدلية أفلاطون). وكتاب**Positions** (مواقع)1972 وهو عبارة عن ثلاثة حوارات أساسية وقد نقله إلى العربية عن الفرنسية فريد الزاهي.

أما بقية كتب دريدا فهي محاولات تطبيقية وتجريبيه في الكتابة التفكيكية ومعظمها أحاديث ومحاضرات نشرت في كتيبات.

التفكيك نقيض التحليل:

حتى نضع الأمور في نصابها، أبادر بالقول أن التفكيك لا يعني التحليل بل هو نقيض التحليل. لقد أخذ البعض بالمعنى الظاهري لكلمة "تفكيك" ففهموا أن التفكيك هو التحليل والنقد المنطقي للظواهر. فهم يقولون مثلا: تفكيك الظاهرة ويعنون بذلك تحليل الظاهرة وردها إلى عواملها الأولية. وهذا المعنى هو على النقيض تماما لمراد دريدا من التفكيك. وقد نفى دريدا بنفسه بشدة هذا الفهم لمعنى التفكيك لأنه يعمل على ترسيخ أسس التفكير العقلاني والمنطقي التي يسعى التفكيك إلى نقضها وتقويضها.

كذلك لا يهدف دريدا من التفكيك إلى إعادة البناء كما فهم البعض، لأن إعادة البناء لا تعدو أن تكون ميتافيزيقية بالمفهوم الذي سيتضح لنا في

الفقرات القادمة، وبالتالي تكون هـدفا هـي الأخـرى للتفكيـك. في (رسـالة إلى صـديق ياباني) يقول دريدا: "رغم ما يبدو من الظـاهر إلا أن التفكيـك لـيس تحلـيلا ولا نقـدا. ويجب أن يؤخذ هذا في الحسبان عند ترجمة المصطلح. هو لـيس تحلـيلا لأن تفكيـك البنية بصفة خاصة ليس المقصود به ردها إلى عنصر بسيط أو أصـل غـير قابـل للحـل. فهذه المفاهيم مثل التحليل هي نفسها يجـب أن تخضـع للتفكيـك. كـما أن التفكيـك ليس نقدا، لا بالمعنى العام للنقد، ولا بالمعنى الكانطي.. "[1].

وطبقـا لمعجـم **Litre** الفـرنسي يقـول دريـدا في الرسـالة المشـار إليهـا أن كلمـة **Deconstruction** تعنى ضمن ما تعني: "بعثرة نظام بناء الكلمات في جملة، فـك أجـزء من كل مثل فك أجزاء ماكنة ونقلها، نثر الشعر وتجريده من النظم والوزن..".

ولكن دريدا قبل أن يستعمل كلمة تفكيك **Deconstruction** كان قد اكتفى بورقته (البنية والعلامة واللعـب) التـي قـدمها سـنة 1966 باسـتخدام كلمـة **destruction** أي تدمير وتقويض. وحتى بعد أن انتقل إلى استعمال كلمة تفكيك لم يهجر كلمة تقـويض وتدمير وظـل يسـتعملها جنبـا إلى جنـب مـع كلمـة تفكيـك خاصـة في كتابـه الأم (في القراماتولوجي).

ويقول دريدا في (رسالة إلى صديق يابـاني) إنـه اسـتعار كلمـة **destruction** تـدمير وتقويض من الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر وهي في الألمانيـة**destrucktion** ويقصـد بها هيدجر تقويض الميتافيزيقا والإرث الفلسـفي الغـربي. غـير أن هيـدجر نفسـه قـد استوحى الكلمة مـن الفيلسـوف الألمـاني نيتشـه الـذي يقصـد بهـا - حسـب عبارتـه- تقويض وتحطيم القيم والمُثل، السائدة في عصره.

ولما كان ذلك فإن يجوز ترجمة اسم "طريقة" دريدا، بالتفكيك أو التفكيكية كما أنه يجوز ترجمتها بالتقويضية بل وبالتدميرية.

الميتافيزيقيا هي الفكر والمفاهيم والمدلولات:

يستهدف التفكيك، طبقا لدريدا، تقويض "الميتافيزيقيا الغربية" و"ميتافيزيقيا الحضور" و"مركزية اللوغوس". وسوف لن ندرك ما تعنيه هذه المصطلحات إلا بتجديد معرفتنا بمصطلح الميتافيزيقيا. فهنالك إعتقاد راسخ وشائع بين المثقفين العرب بأن الميتافيزيقيا تعني الغيبيات أو الماروئيات دون زيادة أو نقصان. وهذا خطأ شنيع يقع فيه حتى بعض المشتغلين بالفلسفة. إن الميتافيزيقيا تعني بوجه عام كل فكر نظري أو فلسفة نظرية مادية كانت أم مثالية وتعني بوجه أخص البحث في قضايا الوجود. أما الغيبيات والماورئيات فلا تمثل سوى جانب واحد من جوانب الفكر النظري.

إن البادئة **meta** "ميتا" في كلمة ميتافيزيقيا، لا علاقة لها بالغيب أو الماوراء. فهي تعني الذي يلي أو يأتي "بعد" وذلك في إشارة إلى ترتيب أعمال أرسطو التي تأتي بعد كتابه (الطبيعة). وتعود التسمية إلى أحد الناشرين في القرن الأول قبل الميلاد والذي قام بنشر مؤلفات أرسطو مرتبة فوضع أولا كتاب (الطبيعة) ثم أطلق على الكتابات التي تليه (ميتافيزيقا) أي بعد (الطبيعة) [2] وهي الكتابات التي تبحث في مباديء ومقولات الوجود أو بعبارة أرسطو "دراسة الوجود بما هو موجود" [3].

فأرسطو نفسه لم يطلق على هذه المؤلفات اسم ميتافيزيقيا ولكن اسماها "الفلسفة الأولى" وسميت كذلك لأنها "تبحث في الشروط العامة للمعرفة غير أن اسم ميتافيزيقيا هو الذي قدر له أن يشيع" [4].

وقد حدد معجم اكسفورد معنى كلمة ميتافيزيقيا في (1) قسم من الفلسفة يختص بالمبادىء الأولية للأشياء ويشمل المفاهيم المجردة مثل الوجود والمعرفة (2) الكلام المجرد والحديث النظري".

وهذا هو الأفق الدلالي الذي يتحرك فيه دريدا عندما يتحدث عن الميتافيزيقيا. فهو يقصد بها الفكر والمفاهيم والمدلولات واللغة وكل الأسس والمرجعيات التي تجعل التفكير العقلاني والمنطقي ممكنا. تقول بربارا جونسون أحد أنصار التفكيك، وذلك في مقدمتها لترجمتها الإنجليزية لكتاب دريدا (التشتيت): "لا يقصد دريدا بالميتافيزيقيا الغربية التراث الغربي الميتافيزيقي وحسب بل يقصد بها اللغة وكل فكر يومي"[5].

ولكن ما مشكلة الفكر واللغة؟ لماذا يستهدفها دريدا بالتفكيك والتقويض؟

يشخص دريدا علة الميتافيزيقيا الغربية، أي الفكر واللغة في الغرب، في تحديدها للوجود بوصفه حضورا. يقول: "إن تاريخ الميتافيزيقيا مثل تاريخ الغرب.. هو تعيين الوجود بوصفه حضورا"[6]. ويسمي هذا الحضور **metaphysics of presence** ميتافيزيقيا الحضور.

تقول جياتري سبيفاك في مقدمتها للترجمة الإنجليزية لكتاب دريدا (في القراماتولوجي): "إن دريدا يستخدم كلمة ميتافيزيقيا على نحو بسيط جدا بوصفها اختزالا لأي علم خاص بالحضور"[7].

ولكن ما الحضور؟

الحضور وفقا لتعريف دريدا له هو: "حضور الشيء للنظر بوصفه صورة ذهنية أو فكرة والحضور بوصفه كينونة وبوصفه حضورا زمنيا للآن

وحضور الأنا أفكر أمام الذات وحضور الوعي والذاتية والحضور المشترك للذات والآخر والعلاقة بين الذوات إلخ.. "[8].

وهكذا فإن الحضور الميتافيزيقي المستهدف من قبل دريدا بالتفكيك والتقويض هو حضور الوعي والذات والآخر وحضور الوجود والأشياء والمفاهيم والمدلولات في الوعي أو هو فعل الإدراك العقلي والذهني للأشياء والعالم. وبديل الحضور هو الغياب والعدم. لذلك تصف سوزان هاندلمان دريدا بأنه "رسول دين الغياب الأعظم"[9].

ولكن لما كان الحضور بهذه المعاني التي يحددها دريدا ليس قصرا على الفكر الغربي وحده، فإن صفة "الغربية" في عبارة "الميتافيزيقيا الغربية" التي يستخدمها دريدا دائما ليس لها ما يبررها.

تفكيك مركزية العقل:

ولما كان اتخاذ العقل أو الوعي أساسا ومركزا لإداراك الوجود هو المسئول عن الحضور فإن: "تفكيك هذا الحضور يتم عبر تفكيك الوعي"[10]. على حد عبارة دريدا. ويطلق دريدا على إدارك الوعي أو العقل للوجود "مركزية اللوغوس" **logocentrism** أي مركزية العقل. فاللوغوس **logos** كلمة إغريقية تعني العقل والمنطق والكلام. أما في المسيحية أو الفلسفة المدرسية اللاهوتية فتعني الله (العقل الكلي) وكلمة الله (المسيح).

يقول دريدا: "فكل تحديدات وتعينات الحقيقة ترتبط مباشرة بصورة أو أخرى باللوغوس أو بفكر عقل متناسل من اللوغوس بأي معنى فهمنا هذا اللوغوس، سواء بالمعنى قبل السقراطي، أو بالمعنى الفلسفي، أو بمعنى

العلم غير المتناهي لله، أو بالمعنى الأنثروبولوجي، أو بـالمعنى مـا قبـل الهـيجلي، أو مـا بعد الهيجلي"[11].

فالعقل لوغوس سواء فهمنا هذا العقل بـالمعنى المـألوف أو بـالمعنى الفلسـفي أو بالمعنى اللاهوتي. ومأخذ دريدا على الميتافيزيقيـا أنهـا تتخـذ مـن هـذا العقـل أساسـا لإدراك الوجود وتعيين الحقيقة. يقول: "تاريخ الميتافيزيقيا ليس فقط من افلاطـون إلى هيجل ولكن منذ ما قبل سقراط إلى هيدجر، كان دائمـا يـربط بصـفة عامـة الحقيقـة باللوغوس"[12].

لـذلك فهـو يسـعى إلى فـك ارتبـاط الحقيقـة بـاللوغوس أو العقـل. يقـول: "إن العقلانية، وهي الكلمة التي ينبغي أن تُهجر لأسباب تتضح بنهاية هذه الجملـة، التـي تتحكم في كتابة بهذا المفهوم الجذري الموسع، لم تعـد تصـدر عـن اللوغـوس بـل هـي تدشين لعملية التقويض.. والتفكيك لكل الـدلالات ولكـل تعيـين لأدلـة الحقيقـة التـي يعود مصدرها إلى اللوغوس"[13].

ولما كان العقل يدرك الأشياء ثنائيا عن طريق الثنائيـة الضـدية عـلى النحـو الـذي لخصته الحكمة المأثورة: بضدها تتميز الأشياء، فـإن الخطـوة الأولى لدريـدا في تفكيـك وتقويض مركزية العقل أو اللوغوس هي تقويض الثنائية الضدية التي يدرك بها العقل الأشياء: الحقيقة/ الخطـأ، الخـير/الشر، البـارد/الحـار، النـور/ الظـلام، العقـل/ الجنـون، الرجل/المرأة، الروح/ الجسد، الحياة/الموت إلخ...

ودافع دريدا إلى تقويض هذه الثنائية الضدية هو أنها ليست برئية بـل تقوم على تراتبية قامعة وعلى أحكام القيمة والمنطق وعلى إعطاء الأفضلية لطرف دون آخر من طرفي الثنائية. لذلك يقول: "علينا أن نقوم بصورة مـن

صور القلب.. فنحن أمام التضاد الفلسفي الكلاسيكي لا نتعامل مع تعايش سلمي متبادل ولكنا نتعامل مع تراتبية قامعة حيث يتحكم طرف من طرفي التضاد في الطرف الآخر، منطقيا وقيميا، لتكون له اليد العليا.. ولكي نفكك هذا التضاد علينا أولا أن نقلب هذه التراتبية"[14].

وتتفضل بربارا جونسون أحد أنصار التفكيك البارزين بشرح كلام دريدا بالقول: "إن الفكر الغربي مبني من وجهة نظر دريدا على الثنائية القطبية: الخير ضد الشر، الوجود ضد العدم، الحضور ضد الغياب، الحقيقة ضد الخطأ، الهوية ضد الاختلاف، العقل ضد المادة، الرجل ضد المرأة، الروح ضد الجسد، الحياة ضد الموت، الطبيعة ضد الثقافة، الكلام ضد الكتابة، وهكذا. وهذه الأقطاب المتضادة لا تقف ككيانات متساوية ومستقلة وحسب ولكن ينظر دائما إلى الكلمة الثانية في كل زوج من هذه النقائض على أنها سلبية وفاسدة وأنها غير مرغوب فيها وذلك بوصفها انحدارا وسقوطا من الكلمة الأولى. ولذلك يعتبر الغياب مثلا افتقادا للحضور والشر سقوطا من الخير والخطأ تشويها للحقيقة إلخ.." [15].

لذلك يهدف التفكيك إلى قلب ومحو هذا المنطق الثنائي في التفكير. فمثلا في الثنائية الضدية: الحقيقة/ الخطأ، تعطي المركزية العقلية، الأولوية والأفضلية للطرف الأول (الحقيقة) على حساب الطرف الثاني (الخطأ). فيعمد التفكيك إلى قلب هذه الثنائية وذلك بمحو أفضلية الطرف الأول على الثاني بالتدليل على أن الطرف الأول هو صورة للطرف الثاني لتكون النتيجة أن الحقيقة ما هي إلا صورة من صور الخطأ. وذلك على زعم من القول أنه لا يوجد أي قيمة أو معنى مكتمل في أي لحظة من اللحظات لأن كل قيمة أو معنى مؤجل ومسكون بنقيضه بصورة غير قابلة للحسم.

واستنادا إلى ذلك يقوم جونثان كوللر، أحد أقطاب التفكيك، في كتابه (في التفكيك)، بقلب بعض الثنائيات الضدية ليتوصل مثلا إلى أن "الحقائق أوهام نسينا أنها كذلك"[16]. وأن "الفهم نوع من سوء الفهم"[17]. وأن "القراءة إساءة قراءة" وأن "سلامة العقل نوع من العصاب أو الذهان"[18]. إلخ..

ربما يقول قائل حسن الظن إن تفكيك الثنائية الضدية ما هو إلا نوع من التفكير النسبي أو الديالتيكي. ولكن دريدا يرفض بشدة أن يوصف التفكيك بأنه نوع من التفكير النسبي أو الجدلي. يقول إن القيم والمدلولات: "لا يمكن أن تظل بعد الآن داخل التضاد الثنائي الفلسفي، بل ستقاومه وتبعثره من غير أن تؤلف أبدا مصطلحا ثالثا ومن غير أن تترك أبدا مكانا لأي حل في شكل ديالتيك صوري، فالفارمكون لا هو دواء ولا سم، لا خير ولا شر.. لا هذا ولا ذاك بل هو هذا وذاك في ذات الوقت"[19].

والفارمكون **Pharmakon** كلمة اغريقية تعني الترياق وهو دواء وسم في ذات الوقت، ويتخذه دريدا رمزا دالا على تفكيك الثنائية الضدية بحيث يكون معنى أي من طرفي الثنائية، لا هو هذا الطرف ولا هو ذاك، بل هو الطرفين معا في آن وذلك بطريقة لا يمكن حسمها لصالح أي طرف، ومن غير أن يؤلف الطرفان المتعارضان معنى او فكرة ثالثة كما هو الحال في الديالتيك.

تفكيك بنية العلامة اللغوية:

غير أن تفكيك التعارضات الثنائية لا يكتمل إلا بتفكيك علاقة اللغة بالفكر أو الوعي. ولما كانت اللغة هي أداة الوعي والفكر ووسيلته في تحديد

الوجود بوصفه حضورا عبر تمثيل التصورات والمفاهيم والمعاني والمدلولات والأسماء، فإنه يتعين وفقا لدريدا تفكيك اللغة عبر تفكيك وحدة العلامة اللغوية (الكلمة).

من المعلوم أن الكلمة تتكون من وجهين حسب دي سوسير، هما الدال وهو اللفظ والمدلول وهو المعنى أو المفهوم. ويمثل الدال الوجه المحسوس للعلامة بينما يمثل المدلول الوجه المعقول. وهذا الوجه المعقول للعلامة (الكلمة) هو الذي يشكل الحضور الميتافيزيقي من وجهة نظر دريدا. يقول: "وحيث أن الوجه المعقول للعلامة..يمثل واجهة للمعقولية الخالصة فإنه يحيل إلى لوغوس مطلق ومرتبط به مباشرة"[20].

ولذا يتعين طبقا لدريدا تحرير الدال (اللفظ) من ارتباطه بمركزية اللوغوس أو العقل وذلك بتحريره من الوجه المعقول للعلامة (المدلول) أو المعنى وهذا كما يقول دريدا: "يعني بكل صراحة تدمير مفهوم العلامة اللغوية وكل المنطق المرتبط به"[21].

ولكن كيف يتسنى لدريدا التخلص من الوجه الميتافيزيقي للعلامة (المدلول) الذي يمثل المعنى؟ هنا يستعين دريدا ببعض نظريات عالم اللغة فرديناند دي سوسير ويستثمر تحديدا فكرة "اعتباطية" العلامة اللغوية وفكرة الإختلاف. إذ يعتقد سوسير أن الرابطة بين وجهي الكلمة ليست رابطة منطقية أو طبيعية ولكنها إعتباطية أي عرفية أو وضعية. بكلمات أخرى يعتقد سوسير أنه لا يوجد منطق يجعل اللفظ شجرة مثلا يدل على معنى الشجرة وكان يمكن أن يرمز لهذا الشيء المسمى شجرة بلفظ آخر بدليل اختلاف هذا اللفظ من لغة إلى أخرى. ويخلص سوسير من ذلك إلى

أن المعنى ليس كامنا جوهريا في اللفظ وإنما هو نتاج إختلاف الكلمة عن غيرها من الكلمات. فالكلمة لا تعني شيئا سوى أنها ليست غيرها من الكلمات.

غير أن دريدا يضيف إلى مصطلح الإختلاف **difference** معنى آخر وهو الإرجأ وذلك بتحوير كلمة الإختلاف لتكتب **differance** لتجمع في الفرنسية بين معنى الإختلاف والإرجاء معا في آن. وليصبح بذلك أن معنى الكلمة لا يكمن في إختلافها عن بقية الكلمات وحسب بل يظل مختلفا ومؤجلا أيضا. وما دام أننا لا نستطيع لحظة واحدة أن نستخدم الكلمة ونورد معها كل الكلمات الأخرى المختلفة عنها حتى يكتمل المعنى، فإن المعنى يكون مرجأ دوما وأنه في حالة إنزلاق وغياب باستمرار ولا يوجد سوى أثره وأثر الكلمات الأخرى التي تختلف عنه.

يقول دريدا في مقالة **differance** (الاختلاف المرجيء): "بالاختلاف المرجيء.. نستطيع إعادة النظر في الثنائيات الضدية التي بمقتضاها تنبني الفلسفة والتي تعتاش عليها لغتنا، ليس بغرض رؤية التعارض الثنائي وهو يمحو نفسه بنفسه، بل بغرض رؤية الضرورة التي تجعل كل طرف من طرفي التعارض يظهر بوصفه اختلافا مرجئا لآخره، بوصفه الآخر المختلف والمؤجِل في اقتصاد الشيء نفسه: العقلي من حيث هو الاختلاف عن الحسي وتأجيل له، وبوصفه الحسي مختلفا ومؤجَلا. والثقافة من حيث هي الطبيعة مختلفة ومؤجَلة ومن حيث هي اختلاف عن الطبيعة وتأجيل لها"[22].

إن نقطة انطلاق دريدا في تفكيك الثنائية الضدية التي تقوم عليها طريقة التفكير العقلي أو مركزية اللوغوس تفترض وجود تعارض مطلق بين هذه

الثنائيات ومهمة التفكيك هي ازاحة هذا التعارض بالتدليل أن هوية كل طرف من طرفي الثنائية يستوطن الطرف الآخر. فالطرفان لا يكملان بعضهما البعض وينحلان في وحدة أو هوية واحدة كما هو الحال في الديالتيك فيما يعرف بـ"وحدة الأضداد".

إن ازاحة الثانئية الضدية في التفكيك، تهدف إلى ترسيخ وتصعيد التعارض بصورة لا يمكن حلها أو بعبارة دريدا لا يمكن حسمها. وذلك من خلال تفعيل فكرة الاختلاف المرجيء. فدريدا لا يهدف من إزاحة التعارض الثنائي ببساطة إلى تكامل طرفي التعارض في هوية واحدة. فهو مثلا لا يريد إزالة التعارض بين الطبيعة والثقافة ليكملا بعضهما البعض ولكن يريد الإبقاء على الاختلاف الذي يؤجل اكتمال وامتلاء كل طرف ليكون له هويته المستقلة بحيث أنك إذا تحدثت عن الطبيعة فأنت تناقض نفسك لأن الطبيعة مسكونة بالثقافة وإذا تحدثت عن الثقافة فأنت تناقض نفسك كذلك لأن الثقافة مسكونة بالطبيعة فلا شيء اسمه ثقافة ولا شيء اسمه طبيعة.

والنتيجة التي نتوصل إليها من ذلك هو أن طريقتنا في التفكير العقلي معيبة لأنها تفترض "حضور" الشيء أو معنى الشيء في اكتماله ولا شيء أو معنى مكتمل بذاته اكتمالا يميزه عن غيره الذي يختلف عنه.

يقول: "وبالنتيجة يفترض لعب الاختلافات وجود توليفات واحالات تمنع أي عنصر بسيط أن يكون في أي لحظة أو بأي معنى حاضرا في نفسه ولنفسه أو أن يحيل فقط إلى نفسه. لا يوجد عنصر، سواء في نظام الخطاب المنطوق أو الخطاب المكتوب، يؤدي وظيفته بوصفه علامة من غير أن يحيل

إلى عنصر آخر هو نفسه ليس حاضرا.. فلا شيء بين العناصر أو داخل النظام حاضر أو غائب بكل بساطة. توجد فقط اختلافات وآثار آثار"[23].

ويقصد بالعناصر هنا كلمات اللغة. لاحظ عبارت "لعب الاختلافات" فهو قد أضاف كلمة "لعب" إلى الاختلاف بين عناصر اللغة الذي تحدث عنه دي سوسير. والنتيجة أننا الآن لسنا أمام نظام أو نسق لغوي مغلق يتحدد فيه معنى العنصر أو الكلمة بعلاقتها ببقية العناصر في السياق المعين ولكنا أمام لعب حر يسمح للألفاظ أن تلعب إلى ما لا نهاية.

وبالإضافة إلى كلمة اللعب أضاف دريدا إلى مصطلحات سوسير مصطلح **trace** الأثر. فالمعنى في هذه اللعبة ليس حاضرا بل حتى الأثر نفسه ليس حاضرا. يوجد فقط أثر الأثر.

هذا الإنزلاق المستمر للمعنى يسميه دريدا **free play** "اللعب الحر" أي لعب الدوال الحر. فالدوال (الألفاظ) في حالة لعب دوما ما دام لا يمكن تثبيت الدال في مدلول بعينه لأن كل مدلول يتحول بدوره إلى دال هو الآخر وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. فلا يوجد مدلول "متعالي" يضمن ويبثت المعنى.

يقول دريدا: "لقد صار من الضروري أن نبدأ التفكير أن ليس هنالك مركز وأن المركز لا يمكنا التفكير فيه في شكل حضور.. في ظل غياب مركز يصير كل شيء خطابا.. لا يكون فيه المدلول المركزي أو الأصلي أو المتعالي حاضرا أبدا على نحو مطلق خارج نظام الاختلافات.. إن غياب المدلول المتعالي يفتح المجال للعب الدلالة إلى ما لا نهاية"[24].

والمدلول المتعالي هو كل مبدأ أو أساس أو أصل أو مركز يعمل كمرجع أو أرضية لإنتاج وتثبيت حضور المعاني والدلالات والمفاهيم. وقد أعطى دريدا أمثلة لهذه المرجعيات في قوله: "إن تاريخ الميتافيزيقا مثله مثل تاريخ الغرب.. يحدد الوجود كحضور حيث يمكن التدليل على أن كل الأسماء تعود إلى أسس أو مباديء أو مركز يشير دائما على نحو ثابت إلى حضور. وقد يكون هذا المركز هو: مثالا أو أصل بدئي أو غاية أو طاقة أو وجود أو تجليا ذاتيا أو مادة أو جوهرا أو تعاليا أو وعيا أو إنسانا أو الله إلخ.." [25].

وكل هذه المراكز والأسس والمباديء وغيرها تعمل كمراجع لإطلاق الدلالات والمعاني والأسماء على نحو حاضر وثابت يعيننا على استعمال اللغة للتواصل وتبادل المعرفة لكنها جميعها مستهدفة من قبل التفكيك لأنها تحول دون اللعب الحر.

يقول: "اللحظة التي نفكر فيها بأن هنالك معنى، فهنالك لا شيء سوى العلامات، فنحن نفكر فقط في العلامات.. نحن نعني باللعب، غياب المدلول المتعالي الذي يحد من اللعب، اللعب الذي يقوض الأنطو-ثيولوجي وميتافيزيقا الحضور" [26].

والنتيجة أن اللغة بهذا التصور التفكيكي لا تعكس الواقع. وإن ما نعرفه من معاني ومفاهيم وقيم ليست سوى خدع لغوية. فاللغة لا تقول ما نفكر فيه ولا تعني ما نقوله.

لكن ألا يتعارض ذلك مع الواقع؟ ففي الواقع نحن نقول ما نفكر فيه ونعني ما نقوله ونفهم ما يقوله الآخرون. ودريدا نفسه يتحدث ويتفاهم مع

الناس ويؤلف الكتب ويحاضر في الندوات ويناقش ويجادل، فكيف يكون ذلك إذا فصلنا الدال عن المدلول وتركنا الدال حرا طليقا؟

هذا ما يتنبه إليه الناقد والأكاديمي المتميز كمال أبو ديب فيعلق قائلا: "إن أي نظرية تقوم على نفي المعنى عن العلامة اللغوية نفسها، تنفي نفسها وتقوض مرتكزها التصوري بطريقة مضحكة. فإما أن تكون اللغة التي تستخدمها النظرية لتقرير نفسها تعني أو لا تعني، فإذا كانت لا تعني فإن النظرية لا تقول لنا شيئا وبالتالي فلا وجود لها، وإن كانت تعني فإنها تنقل لنا مقولا نتلقاه وبذلك تنقض نفسها تماما لأن مقولتها هي أن اللغة لا تعني ولا تقول أو تقول شيئا وتعني آخر"[27].

التفكيك ونقد النصوص:

من النتائج المترتبة على تفكيك مركزية اللوغوس أو العقل وتقويض بنية العلامة اللغوية، أو بالأحرى تقويض الجهاز المفاهيمي، إستحالة أن تقول اللغة ما نعنيه أو أنها تقول غير ما نعنيه. لذلك فإن النقد التفكيكي في نقده للنصوص، لا يبحث عن معنى النص ولا في الثراء التعبيري والدلالي وتعدد المعاني في النص، ولا يبحث في صحة أو خطأ ما يثيره النص من مواضيع وقضايا.

كما لا يبحث النقد التفكيكي في الكشف عن الوحدة والإنسجام والتماسك والترابط المنطقي والفهم المشترك في النص، فكل ذلك من قبيل الميتافيزيقيا التي يتعين تفكيكها. ولكنه يهدف أصلا بدلا عن كل ذلك، إلى تقويض الأسس المنطقية والعقلانية التي يتأسس عليها النص ولغته.

ويشرح جونثان كولر طريقة النقد التفكيكي بالقول: "أن تفكك خطابا هو أن تدلل كيف أن هذا الخطاب يقوض الفلسفة التي يدعيها أو أن تقوض التراتب الهرمي للتعارضات الثنائية التي ينبني عليها هذا الخطاب وذلك بأن تحدد في النص العمليات البلاغية التي تنتج الأساس المفترض للحجة أو المفهوم المفتاحي أو المقولة المنطقية للخطاب"[28]..

أما علي حرب، أبرز التفكيكيين العرب، فيحدد منظوره لتفكيك النصوص في كتابه (نقد النص) بالقول: "فانا تفكيكي في تعاملي مع خطاب العقل ومنطلقاته بمعنى أنني اخضع العقل للفحص بما هو ذات متعالية تصف بالقدرة على الربط والتأليف. وذلك أن الربط بين الشيء والشيء يعني إغفال أحدهما للآخر أو طغيانه عليه. وهذا شأن القائل أن الإنسان عاقل، أنه يطمس بهيمية الفرد وحمقه"[29].

ويضيف في ذات السياق: "بهذا المعنى أنا أقوم بمسآءلة الخطاب المحكوم بمنطق الهوية كالواحد والثبات والحقيقة والوجود والعقل وسواها من المقولات التي ينبغي تفكيكها لفتح الخطاب على ما يتناساه أي على الجسد والهوى والمفرد والخيال والعلامة"[30].

ويصف التفكيكون قراءتهم للنص بأنها قراءة مزدوجة، أي أنها قراءة تقليدية ذات تمركز عقلي ثم قراءة تفكيكية حيث يبدأ الناقد التفكيكي في قراءة النص قراءة تقليدية إلى أن يظهر له وجود تناقض منطقي أو ما يسمى "ابوريا" **aporia** أي مأزق منطقي غير قابل للحسم عن طريق التفكير المنطقي التقليدي يؤدي إلى تقويض الحجة التي يستند إليها النص.

ويزعمون أن ذلك لا يعود إلى قصور لدى الكاتب بل يعود إلى طبيعة اللغة ذاتها وإلى طبيعة التفكير العقلاني.

وعن ذلك يقول دريدا في نقده لنصوص روسو: "يجب على القراءة أن تستهدف دائما علاقة معينة غير مدركة من قبل الكاتب في النص، بين ما يسيطر عليه الكاتب من النماذج التي يستخدمها وبين تلك التي لا يستطيع السيطرة عليها"[31].

فالتفكيك يفترض مسبقا التناقض الذاتي في كل نص بين ما يهدف الكاتب إلى قوله وما يقوله فعلا. فمعنى النص لا يتطابق مع ذاته بسبب إختلاف الدلالة وتأجيلها إلى ما لا نهاية.

وبرغم هذه الدعوى العريضة إلا أننا إذا بحثنا عن تطبيق عملي لها في كتابات دريدا سوف لن نظفر بنماذج كافية ومقنعة. ولعل المثال الذي يصلح للنقاش هنا هو قراءة دريدا التفكيكية لنص من نصوص روسو. وهو النص الذي يزعم دريدا أنه ينطوي على تناقض بين تفضيل روسو للكلام على الكتابة من الناحية النظرية وبين تفضيله الكتابة على الكلام في واقع الخبرة العملية.

وكان روسو قد ذكر في (رسالة في أصل اللغات) إن الكتابة مجرد وسيط للفكر والكلام: "وضعت اللغات لكي نتكلمها أما الكتابة فلا تستخدم إلا بوصفها مكملا للكلام.. ويمثل الكلام الفكر عن طريق علامات اصطلاحية بينما تمثل الكتابة الكلام بالطريقة ذاتها. لذلك فإن فن الكتابة ليس سوى وسيط للفكر"[32].

غير أن روسو يذكر في (الإعترافات) أنه لخجله يفضل التعبير بالكتابة وليس الكلام أمام الآخرين: "إن الموقف الذي اتخذته من الكتابة لأخفاء نفسي يناسبني تماما. أما إذا كنت حاضرا فلا أحد يمكنه أن يتخيل ما سوف أكون عليه من الضآلة"[33]. فهو لخجله لا يستطيع التعبير عن الأفكار التي يود الحديث عنها بالكلام أو أنه قد ينجرف لقول أشياء لم يكن يود الحديث عنها. وهي تجربة لا تخص روسو وحده بل يشترك معه فيها الكثيرون بسبب الخجل وأسباب أخرى عديدة لا مجال لمناقشتها هنا.

ولكن دريدا يستثمر هذا الإعتراف لا للتدليل فقط على تناقض منطق روسو بل للتدليل على أسبقية الكتابة على الكلام. يقول: "في مكابدته بناء الحضور، يثمن روسو الكتابة ويبخسها في ذات الوقت. إنه يدين الكتابة بوصفها تقويضا للحضور ومرضا للكلام الحي. ثم ما يلبث أن يرد لها الإعتبار إلى الحد الذي ينزع فيه ما كان للكلام ويعيد تمليكه للكتابة. فكيف يكون ذلك إذا لم تكن الكتابة أقدم من الكلام وأنها كانت مقيمة أصلا في هذا المكان"[34].

أول ما يلفت النظر أن دريدا يتخذ من حالة روسو الخاصة مقدمة منطقية لنتيجة كاسحة وحاسمة وهي أسبقية وأولوية الكتابة المطلقة على الكلام. الأمر الثاني أن روسو لم يناقض نفسه عندما اتخذ الكتابة وسيلة للتعبير بسبب خجله لأنه حتى في هذه الحالة تظل الكتابة تمثيلا وترجمة للكلام والفكر كما قال.

وإذا فرضنا جدلا أن هنالك ثمة تناقض، فهو تناقض لا يؤدي إلى بروز مأزق منطقي غير قابل للحسم بل هو تناقض ظاهري قابل للحسم والحل

في إطار التفكير العقلاني من خلال البحث في الأسباب التي تجعل بعض الناس يفشلون في التعبير بالكلام في حضور ناس آخرين. وهي أسباب سيكولوجية وبيلوجية وفسيلوجية ليس من شأنها التاثير على المكانة الطبيعية لكل من الكلام والكتابة. فحتى في حالة فشل الكلام لا تعدو أن تكون الكتابة تمثيلا وترجمة للكلام والفكر ولا شيء غير ذلك.

ومن أبرز محددات القراءة التفكيكية للنص، سواء كان نصا أدبيا أو فلسفيا، استبعاد عناصر الحياة الواقعية بدء من المؤلف وسيرته مرورا بالإطار التاريخي والمرجعي، فلا شيء خارج النص، العبارة المشهورة لدريدا **Nothing is outside the "text"**

ويشرح دريدا هذه العبارة في سياق نقده لنصوص روسو بالقول: "لا يوجد شيء خارج النص **il n y a pas de hors-texte** ولا يعود ذلك إلى أن حياة روسو ليست ذات قيمة أولية بالنسبة لنا.. إن ما نسميه الحياة الواقعية لصور الوجود في اللحم والدم والتي يعتقد المرء أنها تكمن وراء ثراء نص روسو ليست في الحقيقة شيئا سوى الكتابة.. إن ما يفتح المعنى واللغة هو الكتابة بوصفها إخفاء للوجود الطبيعي"[35].

وفي شرحها لذلك تقول بربارا جونسون: "إن ما يخبرنا عنه نص روسو هو أن علاقتنا بالواقع تعمل هي نفسها نصا أصيلا. الحقيقة إن قصة حياة روسو ليست هي نفسها نصا وحسب، بل هي نص يتحدث عن نصية **textuality** العالم ولم تصبح حياة روسو نصا من خلال الكتابة فقط فهي أصلا كانت كذلك. فلا شيء يمكن أن يقال عنه أنه ليس نصا"[36].

وقد تحدث دريدا فيما بعد عن مفهومه للنصية والتناص في مقالته (العيش: على التخوم) المنشورة بالكتاب المانفستو لجماعة ييل الصادر سنة 1979 حيث يكتب "وهكذا فقد اجتاح النص كل الحدود المرسومة.. إنه اجتياح لكل الحدود ولكل شيء يمكن أن ينهض في وجه الكتابة مثل: (الكلام والحياة والعالم والواقع والتاريخ وغيرها وكل ما يمثل مرجعا كالجسد والعقل والوعي واللاوعي والسياسة والاقتصاد وغيرها)" [(37)].

وهكذا يذهب دريدا بعيدا في رؤيته العدمية ونفيه للواقع حتى أن الفيلسوف الفرنسي المعروف، ميشيل فوكو، رفيق دريدا في نقد العقل والحداثة، قد شن هجوما عنيفا على طريقة دريدا في قراءة النص حيث وصف التفكيك بأنه: "اختزال للممارسة الخطابية إلى آثار نصية، واستبعاد للوقائع المنتجة بغرض الإبقاء فقط على علامات للقراءة. إنه اختراع لأصوات وراء النصوص حتى لا يقوم بتحليل صور تضمينات الذات في الخطاب. إنه بيداجوجيا **pedagogy** تخبر الطالب أنه لا شيء خارج النص، بل في داخله وبين الفراغات والمساحات البيضاء وفي المسكوت عنه.. بيداجوجيا تعطي المعلم سلطة مطلقة تسمح له بقراءة النص إلى ما لا نهاية"[(38)].

كل قراءة خاطئة وكل تأويل مغلوط

لما كانت غاية التفكيك هو التدليل على أنه لا يوجد حقيقة موضوعية أو معنى موضوعي، وإن معنى النص ما هو إلا إنزلاق لا نهائي للدوال دون الوصول أو الثبات عند معنى محدد، فإن القراءة والتفسير يتحولان إلى لعب

حر للدوال، فكل دال يحيل إلى دال آخر دون الرسو في معنى أو مـدلول ثابـت ونهـائي للنص.

وقد مضى التفكيكيان الأمريكيان، بول دي مـان، وهيلـيس ميلـر، في طريـق دريـدا التفكيكي إلى نهايته ليتوصلا إلى أن كل قراءة للنص هي قراءة خاطئة **misreading** وكل تفسير أو تأويل إساءة تفسير **misinterpretation** أو تفسير مغلوط.

وينطلق دي مان البلجيكي الأصل، في مشروعه التفكيكي من نظريته حول الطبيعـة البلاغية والمجازية للـنص الأدبي. غـير أن هـذه الخاصـية البلاغيـة والمجازيـة عوضـا أن تمثل في نظر دي مان عامل ثراء وتعدد في دلالة النص، فإنها تؤدي بدلا عـن ذلـك إلى تعذر قراءة النص (فهمه وتأويله) وإلى أن تتحول إلى أداة تجعـل الـنص يفكـك نفسـه بنفسه.

وبالتالي تحولت نظرية، دي مان، من نظرية في بلاغة الـنص إلى نظريـة في القـراءة الخاطئـة. يقـول: "إن خاصـية اللغـة الأدبيـة تكمـن في قابليتهـا إلى القـراءة الخاطئـة والتأويل المغلوط"[39].

ويشرح فينسـت ليتش نظرية دي مـان بقولـه: "نظـرا للطبيعـة البلاغيـة للغة، فإن التاويل لا يكون إلا إساءة قراءة. فكلما كان النص غنيا من الناحية البلاغية كلما أدى ذلك إلى تحفيز ولادة عدد لا نهائي من القراءات الخاطئـة. لذلك فإن أي محاولة لقراءة نقدية من أجل احتواء القراءات الخاطئـة التـي لا يمكـن تجنبهـا، تنتهـي هـي نفسـها إلى تأكيـد القـراءة الخاطئـة بـالرغم مـن رغبتهـا الجامحـة في السـيطرة عـلى اللعـب العشـوائي للبنـى النحويـة

وتوهان الصور البلاغية الضالة للنص. وبالتالي فإن أي قراءة نقدية للنص هي وقوع في الخطأ"[40].

وقد جمع دي مان مقالاته التي تعبر عن مشروعه التفكيكي في كتابين هما: (العمى والبصيرة) و(أُرموزات القراءة) **Allegories of Reading** أو كما تُرجم إلى العربية (أُمثولات القراءة).

أما الناقد الأمريكي هيلس ميلر، فهو الآخر يؤكد في رؤيته النقدية على مقولات دريدا ودي مان. يقول في مقاله (تفكيك التفكيكيين) الذي وجهه لنقد التفكيكي جوزيف ريدل: "كل تأويل هو إساءة تأويل"[41]. ويقول في ذات المقال: "هنالك فقط قراءة خاطئة قوية، وقراءة خاطئة ضعيفة، لا أكثر ولا أقل"[42].

ويشرح هيليس ميلر استراتيجيته في قراءة النص في مقاله (صخرة استيفن والنقد كعلاج) بالقول: "إن التفكيك بوصفه نهجا في التأويل يدخل متاهة **labyrinth** كل نص بكل حذر وتيقظ.. فالناقد التفكيكي يكد حتى يعثر في عملية قص الأثر هذه على العنصر المنطقي في النسق قيد الدراسة أو النص محل البحث، على الخيط الذي ينسل نسيج النص كله أو حتى يجد الحجر القلق الذي بسحبه يسقط كل البناء. إن التفكيك يقوض الأرض التي يقف عليها النص بإظهاره أن النص قد قوض بنفسه الأرض سلفا، علم النص بذلك أو لم يعلم"[43].

لذلك فهو يصف عملية القراءة بـ"الزج في الهاوية" **mises en abyme** وهو تعبير فرنسي يعني في الإنجليزية **placed into abyss**. ويصف الجهد الذي يبذله القاريء في قراءة النص تفكيكيا بـ"الرقص

بالجنـب" **lateral dance**. يقـول في مقالـه (السرد والتكـرار)": عـلى القـاريء أن يمـارس تأويل الرقص على الجنب لكي يفسر أي فقرة من النص وذلك ودون أن يتوصل أبدا في هذه الحركة الجانبية إلى الفقرة التي يمكن أن تمثل أو تتضمن الأصل أو المبدأ المهيمن لتفسير النص"[44].

ويورد الناقد الأمريكي فينست ليتش في كتابه (النقد التفكيكي) رؤية بعـض النقـاد الأمريكيين المناهضين للتفكيك لهيلس ميلر، ووصـفهم لـه بأنـه يعمـل عـلى "تقـويض الأفكار والمعتقدات التقليديـة حـول اللغـة والأدب والحقيقـة والـوعي والتفسـير. إنـه يلعب دور المدمِر بلا رحمة ودور الساحر العدمي الذي يرقص بجنـون عـلى الأنقـاض والشظايا المتناثرة من التراث الغربي. فهو لا يمس شيئا إلا ويتركه مزقا غير قابـل للرتـق أو إعادة الترسيم على أساس من تماسك أو إرتكـاز.. كأنـه سـاحر متنكـر في هيئـة ثـور تفكيكي تُرك بلا قيد في مستودع صيني للتراث الغربي"[45].

الهوامش والمراجع

1- Jacques Derrida, A letter to A Japanese Friend
http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/letter-to-a-japanese-friend

2- برتراند رسل، حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت العدد 364 يونيو 2009، ص 143

3- محمد على أبو ريان، الفلسفة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص 18

4- برتراند رسل، حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة فؤاد زكريا، ص 143

5- Jacques Derrida, Dissemination, Translator Preface, Translated by Barbara Jonson, Chicago University Press, 1981, p. viii

6- Jacques Derrida, Writing and Difference, translated by Alan Bass, Chicago University Press, 1978, p. 279

7- Jacques Derrida, of Grammatology, Translator Preface, Translated by Gayatri spivak, John Hopkins university press, 1997, p. xxi

8- Jacques Derrida, of Grammatology, p. 12

9- Susan Handleman, The Slayers of Moses, The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory, State University of New York Press, 1982, p. 172

10- Jacques Derrida, of Grammatology, p.70

11- Ibid. 12

12- Ibid.p.3

13- Ibid. p.10

14- Jacques Derrida, Positions, Translated by Alan Bass, Chicago University Press, 1982, p.41

15- Jacques Derrida, Dissemination, Translator Preface, Translated by Barbara Jonson, p.viii

16- Jonathan Culler, On Deconstruction, Cornell University Press, 1982, p. 181

17- Ibid. p.176

18- Ibid. p.176

19- Jacques Derrida, Positions, p.42,43

20- Jacques Derrida, of Grammatology, p.13

21- Ibid. p.7

22- دريدا، مقال: الإختلاف المرجيء، ترجمه حسام نايل ونشره بكتابه: استراتيجيات التفكيك، دار أزمنة، الأردن، الطبعة الأولى، ص50

23- Jacques Derrida, Positions, p.26

24- Jacques Derrida, Writing and Difference, p.279,280

25- Ibid. p.280

26- Jacques Derrida, of Grammatology, p.50

27- كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين 1997، ص 63، 64

28- Jonathan Culler, On Deconstruction, p.86

29- على حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة 2008. ص9

30- المصدر السابق ص 8

31- Jacques Derrida, of Grammatology, p. 158

32- Ibid.p. 144

33- Ibid. p.142

34- Ibid. p.142

35- Ibid.p.142

36- Jacques Derrida, Dissemination, Translator Preface, p.xiv

37- Cited By Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York,1983, p.83,84

38- Cited by Gayatri spivak, Jacques Derrida, of Grammatology, Translator Preface, p. Ixi, Ixii

39- Cited By Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, p.185

40- Ibid. p.186

41- Ibid.p.190

42- Ibid.p.191

43- Ibid.p.195

44- Ibid.p.192

45- Ibid.p.193

الفصل الثالث

جاك دريدا ومفهوم الكتابة

إذا أردنا أن نضع تعريفا للكتابة بالمفهوم الشائع للكتابة الأبجدية الصوتية يمكن القول إنها اختراع بشري يستخدم كوسيلة وأداة لتدوين وتسجيل الكلام والفكر. ويعرف جان جاك روسو الكتابة بالقول: "وضعت اللغات كي نتكلمها. والكتابة لا تستخدم إلا بوصفها مكملا للكلام.. والكلام يمثل الفكر بواسطة عبارات اصطلاحية.. وكذا تمثل الكتابة الكلام. وهكذا لا يعد فن الكتابة سوى تمثيل غير مباشر للفكر"[1].

غير أن دريدا يعتبر هذا التعريف وأمثاله، اضطهاد واستبعاد وكبت للكتابة إذ يضعها في مرتبة ثانوية دون الكلام والفكر وفوق ذلك إنه تعريف ميتافيزيقي وترسيخ لمركزية العقل ومركزية الصوت.

في مفتتح كتابه (في القراماتولوجي) يقول: "تاريخ الميتافيزيقيا يعزو أصل الحقيقة إلى اللوغوس بوجه عام: تاريخ الحقيقة كان دائما مع اختلاف بسيط، هو الحط من شأن الكتابة وكبتها خارج الكلام الممتليء"[2].

ويظل دريدا يعزف على هذه النغمة على طول الكتاب وعرضه مثل القول:"وضعت الكتابة في إطار وظيفة ثانوية وأداتية: فهي مترجمة لكلام ممتليء وحاضر تمام الحضور وهي مجرد تقنية في خدمة اللغة أو لسان حالها أو هي ترجمان لكلام أصلي هو نفسه غير مطروح للترجمة"[3]. أو قوله:"إن

مرحلة اللوغوس تضع الكتابة في منزلة دنيا وتعتبرها مجرد واسطة لواسطة وسقوطا في خارجية المعنى"[4].

لا بد من التأكيد على أن الكتابة التي يتحدث دريدا عن إضطهادها وكبتها هنا هي الكتابة بالمفهوم الشائع الذي نعرفه جميعا وهي الكتابة الأبجدية. هذه الكتابة يزعم دريدا أنها ظلت مضطهدة ومستبعدة ومستعبدة في الغرب على مدى ثلاث آلاف سنة أي منذ افلاطون حتى يوم الناس هذا.

على المرء أن يسمح بتفكيك عقله بطيب خاطر حتى يستطيع أن يمرر هذه المزاعم والمغالطات. إن المكانة السامية التي تحتلها الكتابة في الحضارات الكبرى وحضارة الغرب بصفة خاصة ليس في حاجة منا إلى بيان. يكفي أن اختراع الكتابة تحدد بموجبه بداية تاريخ الانسانية والحضارة. أما في العصور الحديثة فإنه يكفي أن نشير إلى شيوع تعليم الكتابة والقراءة كما الماء والهواء على النحو الذي أراده ذوي النزعات الانسانوية.

ولكن هل يعقل أن دريدا لم يكن على وعي بكل ذلك؟ ما هي شواهده على اضطهاد وكبت الكتابة على مدى ثلاث آلاف سنة في الغرب؟

في محاولة للتدليل على ذلك يورد دريدا بعض الشواهد أبرزها ما جاء في محاورة (فايدروس) لافلاطون في شأن الكتابة. فهو يكرر دائما في كتاباته إن افلاطون وصف الكتابة في هذه المحاورة بالسم وبالشريرة والساقطة واللقيطة وباللعب وبأنها شبح الفكر والكلام.

ومعلوم إن افلاطون كتب عدة محاورات على لسان استاذه سقراط. وفايدروس هي إحدى هذه المحاورات. غير أن الموضوع الأساس لهذه

المحاورة ليس هو الكتابة وإنما موضوعها الأول هو الحب والجمال وفن الخطابة ثم الجدل والفلسفة. ولم يأت الحديث عن الكتابة إلا في خواتيم المحاورة حيث يتنتقد سقراط خطباء الإغريق في زمانه على اعتمادهم الخطب المكتوبة بدلا من الكلام المباشر النابع من النفس لأن الكتابة تعطيهم الوقت الكافي لصناعة الكلام وتكلف الأساليب البلاغية والتلاعب بالألفاظ على حساب القضية المطروحة للنقاش. لذلك فهو يقول أنه يفضل المخاطبة المباشرة في نقاشاته لأن ذلك أفيد في التعلم ولا يميل إلى الكتابة بالرغم أنه قد ورد في المحاورة أنه كان يكتب بعض المقالات. وليس صحيحا ما أشيع بأنه لم يكتب.

وتكمن القيمة الفلسفية العميقة لحديث سقراط عن الكتابة في تطرقه لفكرة اختراع الكتابة وعلاقتها بالذاكرة الطبيعية. إذ يقول إن إختراع الكتابة يعود وفقا للأسطورة الإغريقية إلى الإله المصري "تحوت" أو "توت" الذي يقال أنه أول من اكتشف علم العدد والحساب والهندسة والفلك والكتابة. فجاء إلى ملك مصر يعرض عليه فنونه قائلا:"لابد من أن ننقلها إلى المصريين جميعا". ثم يعرض على الملك فوائد ومنافع كل فن من هذه الفنون وعندما جاء إلى ذكر الكتابة قال الإله تحوت للملك: "هاك أيها الملك معرفة ستجعل المصريين أحكم وأكثر قدرة على التذكر، لقد اكتشفت سر الحكمة والتذكر"[5].

فأجاب الملك:"بوصفك مخترع الكتابة أراك قد نسبت لها عكس نتائجها الصحيحة بدافع تحيزك لها. لأن هذا الاختراع سينتهي بمن سيتعلمونه إلى ضعف التذكر لأنهم سيتوقفون عن تمرين ذاكرتهم حين

يعتمدون على المكتوب وبفضل ما يأتيهم من انطباعات خارجية غريبة عن أنفسهم وليس بما بباطن أنفسهم، إنك لم توجد علاجا للذاكرة بل للتذكر"[6].

إذن سقراط يعتقد استنادا إلى هذه الأسطورة أن الكتابة تساعد على التذكر لكنها تضعف الذاكرة الطبيعية لاعتمادها عليها. ولكن مع ذلك لم ينبذ سقراط الكتابة ولم يطالب بالتخلي عنها بل وردت إشارة في المحاورة أنه يمارسها[7]. كما أن تحذير الملك المصري من هذا الإختراع العجيب لم يمنع المصريين من ممارستها فقد كانوا من أوائل الشعوب، إن لم يكونوا، أول شعب عرف الكتابة. وكان الإغريق شعب كِتاب قبل سقراط بقرون.

ومن أطرف ما ورد في حديث سقراط عن الكتابة في سياق حديثه عن عيوبها، قوله أن الكتابة مثل:"الصور المرسومة تبدو كما لو كانت كائنات حية، ولكنها تظل صامتة لو أننا وجهنا إليها سؤالا، وكذلك الحال في الكلام المكتوب. إنك لتظنه يكاد ينطق كأنما يسري فيه الفكر، ولكنك إذا استجوبته بقصد استيضاح أمر ما فإنه يكتفي بترديد نفس الشيء"[8].

كما أن النص المكتوب يكون مجهول المصير ولا يعرف في يد من يقع: " فيساق إلى من يفهمون وإلى من لا يعنيهم منه شيئا على السواء" كذلك أن الشيء المكتوب في غياب مؤلفه، يكون عرضة لسوء الفهم والتفسير: "فحين يواجه بأصوات المعارضة أو حين يحتقر ظلما يكون في حاجة لمساعدة مؤلفه لأنه لا يستطيع وحده أن يدرأ عن نفسه خطرا ولا يقدر على الدفاع عن نفسه"[9].

هذا أهم ما ورد من حديث سقراط عن الكتابة في محاورة "فايدروس" لأفلاطـون. وهي أراء كما ترى يمكن أن يؤخذ ويرد فيها ولكن يصعب جدا أن تتخـذ دلـيلا دامغـا على اضطهاد وقمع إفلاطون أو سقراط للكتابة ومن ثم تعميم هذا القمع والاضـطهاد المزعوم للكتابة في الغرب كله.

لقـد كـان افلاطـون يتحـدث بلسـان سـقراط وإن هـذه ليسـت مجـرد حيلـة من افلاطون لتمرير أفكاره الخاصة. صحيح إن البـاحثين قـد اختلفـوا في ذلـك ولكـن بعضهم يرى أنه يمكن التمييز إلى حد ما بين أفكـار سـقراط وأفكـار افلاطـون في هـذه المحاورات.

ومن هؤلاء الفيلسـوف الإنجليـزي المشـهور برترانـد رسـل والـذي يقـول في كتابـه (حكمة الغرب) الذي ترجمه الدكتور فؤاد زكريا: "ينبغي أن نميز في المحاورات بـين مـا ينتمي إلى افلاطون ومـا ينتمـي إلى سـقراط. وهـذه مهمـة غـير هينـة ولكنهـا ليسـت مستحيلة. ومـن الأسـباب التـي تجعلهـا ممكنـة إن افلاطـون قـد انتقـد في محاوراتـه المتأخرة.. بعض النظريات التي عرضها سقراط من قبل في محاورات سابقة"[10].

ولكن على فرض إن ما جاء في محاورة (فايدروس) في شأن الكتابـة هـو من بنات أفكار افلاطون وحده فـإن ذلـك لا يعـد دلـيلا كافيـا عـلى اتهـام افلاطون باضطهاد الكتابة وقمعها وذلك لسبب بسيط وهو إن واقعة كتابة افلاطون للمحاورات يعد في حد ذاتـه حجـة كافيـة لاسـقاط التهمـة عنـه. ولكن إلى جانب ذلك يجـب ألا نـنسى أن افلاطـون كـان قـد أنشـأ مدرسـة سماها الأكاديمية نسبة إلى الإله أكاديموس كانت هذه المدرسة بمثابـة نـواة

للجامعة بالمفهوم المعاصر وكان يقوم بالتدريس فيها هو نفسه وقد تخرج منها ارسطو واخرين.

وبالإضافة إلى المحاورات كتب افلاطون مجموعة من الرسائل تعد وثائق تاريخية هامة. في الواقع "إن افلاطون كان من بين جميع كتاب العصور القديمة الوحيد الذي وصلتنا مؤلفاته شبه كاملة". وعن مكانة افلاطون ككاتب يقول رسل: "ينفرد افلاطون عن جميع الفلاسفة بأنه جمع بين صفتي المفكر العظيم والكاتب العظيم. فأعمال افلاطون تشهد بأنه واحد من أبرز الشخصيات في الأدب العالمي"[11].

ولكن رغبة دريدا في إعطاء الأولوية والأفضلية للكتابة على حساب الكلام وعلى حساب اللغة دفعته إلى الوقوع في جملة من التناقضات والمغالطات. فهو بعد أن اتهم في كتابه (في القراماتولوجي) فلاسفة الغرب بدء بافلاطون مرورا بهيجل ولابنتيز وحتى دي سوسير وكلود ليفي استراوش بإضطهاد وقمع الكتابة، يعود ويتهم في ذات الكتاب، كل من دي سوسير وليفي استراوش، بالتمركز العرقي بزعم محاباتهم للكتابة الابجدية على حساب الكتابة التصويرية مثل الكتابة الصينية والكتابة الهيروغلوفية والكتابة الرياضية. فكيف يسقيم ذلك: يتهمهم بكبت الكتابة الإبجدية وقمعها، وبمحاباتها في ذات الوقت؟

يقول مثلا عن دي سوسير: "إن الآيديولوجيا التي دفعت دي سوسير إلى استبعاد الكتابة هي آيديولوجيا ذات تمركز عرقي راسخة تحابي نموذج الكتابة الصوتية"[12].

أولا إن دي سوسير لم يستبعد الكتابة في دراسته للغة بل قال إن دراسة أي لغة دراسية علمية تتم عبر النموذج الصوتي وليس النموذج الخطي الكتابي. يقول: "بالرغم من أن الكتابة في ذاتها لا تعد جزء من النظام الداخلي للغة، إلا أن من المستحيل تجاهل الكتابة لأنها هي التمثيل الثابت للغة"[13]. ويضيف: "الكلمة المنطوقة وحدها تشكل موضوع دراسة اللغة.. ولكن الكلمة المكتوبة ترتبط ارتباطا وثيقا بالكلمة المنطوقة وتمثلها إلى حد أنها تحاول أن تغتصب الدور الأساسي للكلمة المنطوقة"[14].

أما عن النزعة العرقية لدي سوسير بزعم أنه يحابي الكتابة الأبجدية على حساب أشكال الكتابة الأخرى، فهذا غير صحيح بل يمكن القول أن العكس هو الصحيح. إذ أن سوسير هو الذي هاجم علماء اللغة الغربيين السابقين عليه لتجاهلهم دراسة اللغات غير المكتوبة وتركيزهم فقط على دراسة اللغات المدونة وخاصة اللغات الأوربية الكلاسيكية. يقول: "ولكن هنالك مأخذ على النقد الفيلولوجي فهو يكرس لدراسة اللغات المكتوبة ويتجاهل اللغات الحية ويهتم إلى حد بعيد باللغات الإغريقية واللاتينية العتيقة"[15]. لذلك يدعو دي سوسير إلى ضرورة " أخذ علم اللغة بيانات أبحاثه من كل تمظهرات لغة الإنسان ويجب أن تشمل الدراسة الشعوب البدائية والشعوب المتحضرة على السواء والفترات التاريخية الموغلة في القدم والفترات الكلاسيكية إلى جانب فترات الإنحطاط"[16].

ومن الفلاسفة المحدثين الذين يتهمهم دريدا باحتقار الكتابة وبالنزعة العرقية المركزية لمحاباتهم الكتابة الأبجدية، عالم الإنثربولوجيا المعروف كلود ليفي استراوش. إن اتهام ليفي استراوش بعرقية مركزية اي كانت

شيء يثير الرثاء. فلو كان هنالك عالم غربي واحد عمل بجد واجتهاد وبإيمان باخلاقيات المعرفة، على تفكيك المركزية الأوربية الثقافية، لكان ليفي استراوش.

لقد خصص دريدا مبحثا من كتابه (في القراماتولوجي) عن ليفي استراوش جاء تحت عنوان(الكتابة واستغلال الإنسان للانسان) والعنوان مستوحى من جملة مبتورة من سياقها لليفي استراوش. وسياق الجملة يتحدث عن أن اختراع الكتابة ارتبط بالمؤسسة وبالسلطة وهذه واقعة لا يجادل فيها عالم يحترم علمه. فمعلوم أن الكتابة في بداية ظهورها كانت محتكرة للكهنة والعرافين.

يقول العلامة جوزيف فندريس في كتابه (اللغة): "الكتابة في أصلها كانت طريقة من طرق السحر. وقد احتفظت بهذه الصفة زمنا طويلا. فكتابة اسم على قطعة من اللحاء أو من جلد حيوان كان معناها إمساك الكاتب لصاحب الاسم تحت تصرفه، ومعناها قسره وتقييده، معناها القدرة على رفعه أو خفضه، على نجاته أو هلاكه"[17].

وتعود مناسبة كلام ليفي استراوش عن الكتابة، إلى أنه كان قد نشر كتابا تحت عنوان (مداريات حزينة). يتحدث فيه عن رحلاته وأسفاره حول العالم في سبيل دراسة الثقافات التي كانت تسمى بدائية والمغايرة للثقافة الأوربية. وذكر في هذا الكتاب أنه وجد أن شعب "النامبيكوارا" بامريكا الجنوبية لا يعرف الكتابة. فكان عندما يقوم بكتابة مذكراته يتحلقون حوله فيقوم بتوزيع أوراق وأقلام عليهم فلا يفعلون شيئا سوى رسم خطوط أفقية متموجة.

"لكن الرئيس كان أبعد نظرا إذ كان الوحيد الذي فهم وظيفة الكتابة. ولم يكن يطلعني شفاهة على المعلومات التي أطلبها منه بل يخط على الورقة خطوطا متعرجة ويقدمها إليّ وكأنما عليّ قراءة إجابته. وكان هو نفسه نصف مخدوع بتمثيليته.. وتفاهمنا ضمنيا على أن لطلاسمه معنى وكنت أتظاهر بفك رموزه لكن الشروح الشفاهية كانت تتلو وتعفيني من طلب الايضاحات اللازمة"[18].

غير أن ليفي استراوش قد لاحظ بعد فترة أن معظم رجال رئيس القبيلة قد انفضوا من حوله وكأنهم "أدركوا بصورة غامضة أن الكتابة والخديعة تدخلان إليهم جنبا إلى جنب، ومع ذلك فإن عبقرية رئيسهم تثير الإعجاب، أذ انتبه دفعة واحدة للدعم الذي يمكن أن تقدمه الكتابة لسلطته مدركا هكذا أسس المؤسسة دون أن يملك القدرة على استعمالها"[19].

هذه الحادثة تجعل ليفي استراوش يتأمل في تاريخ الكتابة ويخرج من تأملاته أن الكتابة ارتبطت في أول أمرها باستغلال الانسان وتسهيل استعباده، يقول: "طيلة الاف السنين وحتى الآن في اجزاء كبيرة من العالم وجدت الكتابة كمؤسسة في مجتمعات لا يستطيع افرادها في غالبيتهم ممارستها.. وإذا أردنا إيجاد ارتباط بين الكتابة وبعض السمات المميزة للحضارة يتبغي توجيه بحثنا في اتجاه آخر. إذ أن الظاهرة التي اقترنت بها حقا هي تكوين المدن والإمبراطوريات: أي ادماج عدد كبير من الأفراد ضمن منظومة سياسية واخضاعهم لتراتبية الطوائف والطبقات. ذلك هو على كل حال التطور النموذجي الذي نلحظه من مصر وحتى الصين عند

ظهور الكتابة إذ يبدو أنها تسهل استغلال بني الانسان قبل ان تنير عقولهم.. وإذا كانت فرضيتي صحيحة ينبغي التسليم بأن الوظيفة الأولية للتواصل المكتوب هي تسهيل الاستغلال.. لكن ثمة استثناءات من القاعدة"[20].

لا يمكن لأي قراءة منصفة أن تستخلص من هذا السرد أن الراي النهائي لليفي استراوش هو نفي الكتابة واستبعادها بوصفها وسيلة لاستغلال الانسان وتسهيل استعباده.

ولكن مع ذلك يصر دريدا على اتهام ليفي استراوش بالمركزية العرقية. لماذا؟ لأن استراوش لا يعرف من الكتابة سوى الكتابة الأبجدية الصوتية المألوفة!. لذلك اتهم قبيلة النامبيكوارا بأنهم بلا كتابة. فالخطوط التي كانوا يرسمونها على الورقة كتابة واسلوب حياتهم في حد ذاته كتابة، والدروب التي يشقونها عبر الغابات كتابة. لذا فإن تمييز الشعوب إلى شعوب تعرف الكتابة وشعوب بلا كتابة هو تمييز عرقي عنصري لأنه يستند إلى معرفة الكتابة الابجدية الصوتية وحدها. هكذا يصور دريدا الأمور!!

المثال الرابع والأخير الذي يتوقف عنده دريدا للتدليل على احتقار الكتابة في الغرب وكبتها على مدى ثلاثة آلاف سنة حتى الآن هو الفيلسوف والكاتب جان جاك روسو. يقول دريدا: "إن الثناء على الصوت الحي مرتبطا باحتقار الكتابة هو القاسم المشترك بين روسو وليفي استراوش"[21].

وقد توصل دريدا إلى هذه النتيجة بشأن روسو من خلال استعراضه لمؤلفات روسو وهي: (رسالة في أصل اللغات) و(الإعترافات) و (إميل: أو عن التربية). وقد أنصب نقد دريدا لروسو والذي استغرق أكثر من نصف

كتاب (في القراماتولوجي) على تفضيل روسو الكلام على الكتابة والتي وصفها بأنها مجرد تمثل للكلام على النحو الذي ورد في قوله: "وضعت اللغات كي نتكلمها. والكتابة لا تستخدم إلا بوصفها مكملا للكلام.. والكلام يمثل الفكر بواسطة عبارات اصطلاحية.. وكذا تمثل الكتابة الكلام. وهكذا لا يعد فن الكتابة سوى تمثيل غير مباشر للفكر"[22].

دريدا يرد على نفسه:

غير أن المفارقة إن دريدا يرد بنفسه على نفسه وينفي تهمة إضطهاد وكبت الكتابة في الغرب وذلك دون أن يدري. جاء ذلك في سياق الحديث عن نبوءته بموت الكتاب ونهايته التي كشف عنها بالفصل الأول من كتابه (في القراماتولوجي) والمعنون (نهاية الكتاب وبداية الكتابة) حيث يقول:

" مركزية اللوغوس.. هي الآن على وشك أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ويتجلى ذلك من ضمن أشياء أخرى في موت حضارة الكتاب التي نتحدث عنها كثيرا والتي تتبدى في التفشي الجنوني للمكتبات. إن موت الكتابة على الرغم من هذه المظاهر لا يكشف.. إلا عن موت الكلام (كلام حسبما يقال ممتليء) وعن تحول جديد في تاريخ الكتابة وفي التاريخ بوصفه كتابة.. موت الكلام هنا مجرد مجاز بلا شك فقبل الحديث عن اختفاء الكلام يجب أن نفكر في وضع جديد للكلام وفي إلحاقه ببنية لا يكون هو المسيطر فيها"[23].

فهو هنا ينفي من تلقاء نفسه واقعة اضطهاد وكبت الكتابة بحديثه عن "حضارة الكتاب" و" التفشي الجنوني لظاهرة المكتبات" في الغرب. فكيف تستقيم دعوى قمع الكتابة في حضارة يصفها بأنها "حضارة كتاب" تتفشى فيها سوق الكتابة والكتاب إلى درجة الجنون؟!

أما قول دريدا في الإقتباس أعلاه: "إن موت الكتاب.. هنا مجرد مجاز بلا شك فقبل الحديث عن اختفاء الكلام يجب أن نفكر في وضع جديد للكلام وفي إلحاقه ببنية لا يكون هو المسيطر فيها".

فوصفه لعبارته "موت الكلام" بأنها مجرد كلام مجازي، يكشف عن أمرين: الأول أن نبوءة دريدا القائلة بأن مركزية اللوغوس تلفظ أنفاسها الأخيرة، هو مجرد وهم. والثاني أن التعارضات الثنائية التي ما قام التفكيك إلا لهدمها ما زالت تعمل وبفعالية عالية لتمنعنا أن نأخذ حديث دريدا عن "موت الكلام" بالمعنى الحقيقي أو الحرفي لأنه يقول لنا إنه إنما يتحدث هنا حديثا مجازيا. فهو إذن يقر بالثنائية الضدية: حرفي/ مجازي! أما تفكيره في وضع جديد للكلام لا يكون فيه للكلام السيطرة، فيأتي نقاشه أدناه.

تفكيك الكلام لصالح الكتابة

لما كانت علة الميتافيزيقيا وفقا لدريدا كما سبقت الإشارة هي تحديد الوجود كحضور ولما كان الحضور كما أشار دريدا هو وجود الموجود، وجود الشيء والمادة والذات والوعي وحضور الآخر فإن الكلام لارتباطه بالوعي يمثل أقصى درجات الحضور بالنسبة للذات.

فالكلام كما يقول دريدا: "ممتليء وحاضر تمام الحضور، حاضر بالنسبة لذاته وبالنسبة لمدلوله وبالنسبة للآخر وهذا هو شرط الحضور بوجه عام"[(24)]. لذلك مثلما سبق أن سمى الدور الذي يلعبه العقل كمبدأ أو أساس أو مركز في انتاج الحضور بمركزية اللوغوس أو العقل، فهو يسمي أيضا الدور الذي يلعبه الصوت/ الكلام **phonoctentrism** مركزية الصوت.

وذلك لأن الصوت/ الكلام يكون "في جميع الأحوال شديد القرب من المدلول سواء حددنا هذا المدلول بوصفه معنى معاش مفكر فيه أو بوصفه شيئا يخص ما يربط الصوت البشري بالذهن ربطا لا فكاك منه أو ربطه بفكرة المعنى أو المدلول أو حتى بالشيء نفسه". وهكذا " تختلط مركزية الصوت بالتحديد التاريخي لمعنى الوجود بوجه عام بوصفه حضورا "[25].

ومن هنا تاتي رغبة دريدا في تفكيك مركزية الصوت/الكلام مثلما فعل مع مركزية العقل. وذلك من خلال تفكيك علاقة الذات بالكلام والكتابة ومن خلال تفكيك وحدة العلامة اللغوية بتحرير الدال من المدلول. فالصوت البشري هو أصلا "وحدة تضم المعنى والصوت أو المفهوم والصوت". على حد تعبير دريدا. لذلك فهو يعمد إلى فصم الصوت عن المعنى والمفهوم. ولكن كيف يتم تفكيك ذلك؟

يتم ذلك بجلب خاصيتي الغياب وسوء الفهم التي يفترضها دريدا في الكتابة. إن دريدا يعتقد أن الكلام يمثل الحضور الممتليء، بينما تمثل الكتابة الغياب، غياب الذات المتكلمة وغياب الموضوع وغياب أي مدلول قبلي يعمل كأساس لإنتاج المعنى والحضور. يقول دريدا: "غياب الذات الكاتبة الأصلية هو غياب للشيء والمرجع"[26].

وهنا يتكرم جونثان كوللر بشرح أسباب رغبة دريدا في تفكيك الكلام بالقول: "يُنظر إلى الكلام بوصفه متصلا اتصالا مباشرا بالمعنى حيث تصدر الكلمات من المتكلم كعلامات طبيعية تشف تقريبا عن فكره الحاضر الذي يود المستمع الإمساك به. ومن ناحية أخرى نجد أن الكتابة تتألف من علامات مادية منفصلة عن الفكر الذي ينتجها وتعمل هذه العلامات بصفة

خاصة في غياب المتكلم مما يجعل منها مصدر غير مؤكد للفكر إلى الحد الذي يمكن أن تبدو معه مجهولة المصدر ومنبتة الصلة بأي متكلم أو مؤلف"[27].

وهكذا تتحول الخاصية التي عدها سقراط في محاورة (فايدروس) أحد عيوب الكتابة، إلى امتياز في نظر دريدا. وهذا هو الفرق بين مركزية اللوغوس أو العقل وبين قراماتولوجيا دريدا.

أما عن أسباب محاباة دريدا للكتابة على حساب الكلام، فيقول كوللر: "في الكلام هنالك سلفا وسيط وهي الدوال لكن الدوال تتلاشى بمجرد التلفظ بها ولا تتجسد في شكل ملموس. ولكن يمكن للمتحدث أن يقوم بتوضيح أي غموض أو إلتباس ليضمن أن فكره قد تم التعبير عنه بالصورة المطلوبة. غير أن الوسائل الوسيطة تظهر جليا في الكتابة. إذ أن الكتابة تبرز اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المادية التي تؤدي عملها في غياب المتكلم. وهذه العلامات قد تكون غامضة أو منظومة في شكل فني بلاغي محكم"[28].

لهذه الأسباب يفضل دريدا الكتابة على الكلام. فانفصال الكتابة عن ذات المتكلم أو المؤلف هو الذي يعطيها لدى دريدا الإمتياز لأنها ترسخ فكرة الغياب.

ويفترض دريدا أن التفكير المنطقي المألوف الذي يسميه مركزية اللوغوس أو العقل، يقيم ثنائية ضدية بين الكلام والكتابة تكون فيها الأولوية للكلام. فيقوم بتفكيك هذه الثنائية بازاحة الكلام عن الصدارة لتكون للكتابة الأولوية بل والأسبقية ويكون الكلام نفسه نوعا من الكتابة.

يقول: "سوف أحاول التدليل على أنه قبل الكتابة لا توجد علامة لغوية"[29].

وهو يقول ذلك ويعلم جيدا إن الإنسان يتكلم قبل أن يعرف الكتابة وأن هنالك شعوب لا تزال بدون كتابة. ولكي يتسنى له ذلك يقوم بإعادة تعريف الكتابة لتشمل اللغة والكلام. يقول: "الكتابة تحتوي اللغة بكل معنى الكلمة"[30]. غير "أن التأكيد على مفهوم الكتابة الذي يتجاوز مفهوم اللغة ويحتويه يفترض بلا شك تعريفا محددا للغة والكتابة"[31]. على حد قوله.

وهذه الكتابة التي تستوعب اللغة وتتجاوزها لتشمل كل شيء يسميها دريدا الكتابة الأصلية **arche-writing** ويقترح لها علما بديلا يسميه القراماتولوجي **Grammatology** أي علم الكتابة **Science of writing**. فما شكل هذه الكتابة الأصلية وما طبيعة هذا العلم الذي خصصه لها؟

حقيقة الأمر ليس هنالك شيء اسمه كتابة أصلية وليس هنالك علم يسمى علم الكتابة بالمفهوم الذي يتحدث عنه دريدا. كل ما هنالك إن دريدا كما قلنا افترض أن الكتابة بالمفهوم الشائع مبنية على الغياب، غياب الذات المتكلمة أو المؤلِفة. وهذا الغياب يسمح بتفسير الكتابة بحرية مما يفتح المجال للعب الحر للدلالة ويرسخ مفهوم غياب المركز أو المدلول المتعالي. وبنية الغياب هذه ليست حصرا على الكتابة الأبجدية الصوتية المألوفة وفقا لدريدا، بل تشمل الكلام واللغة بوجه عام.

وبما أن اللغة مبنية على الإختلاف المرجيء **differance** وفقا لدريدا والذي يجعل المعنى في حالة تأجيل وإختلاف عن نفسه على الدوام، فكل

علامة لغوية مسكونة بآثار العلامات اللغوية الأخرى المختلفة عنها، الأمر الذي يحول دون اكتمال المعنى وتطابقه مع ذاته. وهذا حسب دريدا، لا ينطبق على الكتابة وحسب بل ينطبق على الكلام أيضا!

وتتفضل بربارا جونسون بإضاءة ذلك بالقول إن الكلام عند دريدا: "أصلا مثل الكتابة مبني على الاختلاف والتباعد". ثم تضيف جونسون قائلة: "ما يحاول دريدا التدليل عليه، هو أن الإختلاف المرجيء متأصل في صميم كل ما يبدو في ظاهره أنه مباشر وحاضر... ومشروع دريدا يقوم على بلورة علم للكتابة يسمى القراماتولوجي وهو علم يدرس الآثار المترتبة على هذا الإختلاف الذي ظلت الميتافيزيقا تكبته بانتظام في سعيها للبحث عن الحقيقة الحاضرة حضورا ذاتيا"[32].

إذن الكتابة الأصلية التي يقترحها دريدا ما هي إلا الإختلاف المرجيء ذاته وهو شيء مبهم أو خاصية كامنة في عناصر اللغة. فإذا كان ذلك كذلك فهل يمكن الحديث عن علم لكتابة بهذه الخاصية بالمفهوم المألوفة لكلمة علم؟

دريدا نفسه يشكك في قيام هكذا علم. فهو بعد أن أكد على ضرورة قيام هذا العلم يعود ويتسآءل في مستهل الفصل الثاني في كتابه (في القراماتولوجي) عن إمكانية وجود هذا العلم بل ويتوصل إلى استحالة ذلك: "ما الشروط التي تجعل علم الكتابة ممكنا؟ إن الشرط الأساسي من بين هذه الشروط هو بلا شك خلخلة مركزية اللوغوس. ولكن شرط الإمكانية هذا يتحول إلى شرط للاستحالة بل ربما يزعزع أيضا مفهوم العلم نفسه"[33].

وتبرر بربارا جونسون استحالة قيام علم للكتابة بقولها: "يعترف دريدا نفسه، بـأن أي تفكير في إقامة علم، أي علم، ينتمي حتما إلى خطاب التمركز العقلي الـذي يحـاول علم الكتابة مسآءلته. ولذلك يجد دريدا نفسه في وضـع غـير مـريح بمحاولتـه الرهـان على خطأ، باستخدام وسائل وأدوات مستمدة من الخطأ نفسه. إذ ليس في الإمكـان أن تـبرهن عـلى خطـأ الإعتقـاد في حقيقـة، مـن غـير أن تعتقـد ضـمنا في وجـود فكـرة الحقيقة"[34].

الحقيقة إن جونسون لا تكتفي بالتعبير عن استحالة قيـام علـم للكتابـة للأسـباب المذكورة بل تصل إلى حد وصف مثل هذه المحاولة بأنها لا طائل من ورائها:"إن مهمة تفكيـك تـاريخ المركزيـة العقليـة بادخـال الإخـتلاف المرجـيء عليهـا تبـدو مسـتحلية استحالة مضاعفة فهي من ناحية لا يمكن القيام بها إلا عن طريق أفكار مثل الكشـف والتمثيل والتصحيح، وهذه أفكار ذات تمركز عقلي بامتياز. ومن ناحية ثانية فإن هـذه المحاولة لن تسفر إلا عن شيء هو نفسه في الحقيقة لا شيء مثـل: الإخـتلاف المرجـيء والثغرة والفجوة والأثر"[35].

وبرغم كل ذلك يطمح دريدا أن تحل الكتابة التي يدعو إليها محـل السـميولوجيا حيث يقول مستخدما ذات العبارات التي سبق ان استخدمها سوسير في التبشير بنشوء علم السميولوجيا: "سوف أدعوها القراماتولوجيا. وحيث أن علما كهذا لم يوجـد بعـد، فلا أحد يمكنه القول ماذا سـيكون، ولكـن لهـا الحـق في أن توجـد، فهنالـك مكـان تـم حجزه لها سلفا. إن علم اللغة هو جزء فقط من هذا العلم الجديد العام"[26].

في الفصل الأول من كتابه (في القراماتولوجي) والمعنون (نهاية الكتاب وبداية الكتابة) يتنبأ دريدا بموت حضارة الكتاب، حيث يقول في حديثه الذي سبق التوقف عنده: "مركزية اللوغوس.. هي الآن على وشك أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ويتجلى ذلك من ضمن أشياء أخرى في موت حضارة الكتاب التي نتحدث عنها كثيرا والتي تتبدى في التفشي الجنوني للمكتبات.." [37].

قد يقول قائل إن هذه النبوءة في طريقها للتحقق بسبب ظهور وسيط "الإنترنيت" ولكن علينا أن نتذكر أن كتاب (في القراماتولوجي) أو علم الكتابة، نشر سنة 1967 وفي ذلك الحين لم تكن هنالك "انترنيت" ولا ثمة إرهاصات لها. وسوف نستبعد هذه الفرضية على الفور بمجرد الوقوف على السبب الحقيقي من وراء رغبة دريدا في موت الكتاب.

فهو يهدف إلى تفكيك فكرة الكتاب تمشيا مع رغبته في تفكيك كل المفاهيم والماهيات والهويات والبنيات والكليات والأصول والمراكز. فالكتاب بالمفهوم التقليدي هو بنية وكلية محددة له بداية ونهاية وله مقدمة وخاتمة ومتن وهامش وغلاف ومؤلف. وكل هذه المحددات تتحكم في تحديد معنى النص ودلالالته.

وهذا المفهوم التقليدي للنص مغاير للنص بالمفهوم التفكيكي. النص في المفهوم التفكيكي هو نتاج آثار لنصوص أخرى وعى الكاتب بذلك أم لم يع ويسمى ذلك في التفكيك بالنصية **textualty** وهي مناقضة لفكرة الكتاب. والغرض من تفكيك بنية الكتاب هو ترسيخ لمفهوم النصية والكتابة. يقول

دريدا: "وإذا ميزنا النص عن الكتاب نقول إن تحطيم **destruction** الكتاب كما يعلن عنه اليوم في جميع المجالات، يعرّي سطح النص. هذا العنف ضروري وهو رد على عنف آخر ليس أقل منه ضرورة"[38].

وقد مارس دريدا هذا "العنف" الذي يصفه بالضروري في محاولاته تجريب "تحطيم الكتاب" وذلك بالمزج بين عدة متون لكتاب مختلفين في كتاب واحد مثلما فعل في كتابه **Glas** (نواقيس)1974 الذي مزج فيه بين نصوص هيجل وجان جينيه. ومثلما فعل أيضا في كتابه **Circumfession** (اعترافات الختان)1989 الذي تقاسمه مع **Bennington** بان خصص أسفل الصفحة لكتابة سيرته الشخصية وترك الجزء الأعلى من الصفحة لجوفري بينينجتون ليشغله بالكتابة عن استراتيجيات التفكيك. وذلك قبل أن يعود مرة أخرى إلى الطريقة المألوفة في التأليف.

في مقالته المعنونة (العيش: على التخوم) والتي نشرت بالكتاب المنفستو لجماعة ييل التفكيكية الصادر سنة 1979 والذي جاء تحت عنوان (التفكيك والنقد الأدبي) يتحدث دريدا باسهاب عن مشروعه تحويل العالم إلى نص وعن تفكيك فكرة الكتاب فيقول: "إن ما حدث.. هو نوع من الاجتياح الذي أفسد كل هذه الحدود والتقسيمات وأجبرنا على أن نتوسع في المفهوم المتفق عليه وفي الفكرة المهيمنة لنص، ما نزال لأسباب استراتيجية، نسميه نصا، هو جزئيا نص لم يعد جسدا مكتملا من الكتابة أو مضمونا مغلقا بين دفتي كتاب أو بين هوامشه وإنما شبكة اختلافات، نسيج من الآثار يشير باستمرار وبلا توقف إلى شيء بخلاف ذاته، إلى آثار اختلافية أخرى. وهكذا فقد اجتاح النص كل الحدود المرسومة له.. إنه اجتياح لكل الحدود

ولكل شيء يمكن أن يقف في وجه الكتابة مثل: الكلام والحياة والعالم والواقع والتاريخ وغيرها، وكل ما يمثل مرجعا كالجسد والعقل والوعي واللاوعي والسياسة والإقتصاد وغيرها"[39].

وهذا تأكيد مفصل لما سبق أن ذكره دريدا في كتابه (في القراماتولوجي) في عبارته الموجزة "لا شيء خارج النص"[40].

ويعلق فينسنت ليتش أحد شراح التفكيك على حديث دريدا السابق بالقول: "العالم ينبثق في التفكيك كنص لانهائي. فكل شيء يتحول إلى نص.. وعوضا عن الأدب يصبح لدينا النصية، وعوضا عن الذات يصبح لدينا التناصص بحيث يموت المؤلفون ليحيا القراء وتصبح كل الذاوت، ذوات النقاد والشعراء والقراء بناءات لغوية، تصبح نصوص.. وماذا عن النصوص؟ دفق لا ينقطع من الدوال العائمة ومجموعات من العلامات المنسربة تجر عناصر غير قابلة للتفسير لتشكل مواقع للعب الحر للنحو والبلاغة والمرجع الوهمي. وماذا عن حقيقة النص؟..الحقيقة ترقد في مكان آخر، في القراءة، وتأسيسيا كل قراءة هي قراءة خاطئة"[41].

الهوامش والمراجع

1- **Cited By Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, John Hopkins university press, 1997, p.144**

2- **Ibid. p3**

3- **Ibid. p.8**

4- **Ibid.p.12,13**

5- افلاطون، محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 109، 110

6- المصدر السابق ص 110

7- المصدر السابق ص 84

8- المصدر السابق ص 111

9- المصدر السابق ص 111

10- برتراند رسل، حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت العدد 364 يونيو 2009، ص 105

11- المصدر السابق ص 104، 105

12- **Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, John Hopkins university press, 1997, p.**

13- **F. de Saussure, Course in General Linguistics, Translated by Roy Harris, Duckworth, 1999, p.24**

14- **Ibid. p.24,25**

15- **Ibid. p.1**

16- **Ibid. p.1**

17- فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مركز الترجمة، القاهرة، 2014، ص 403

18- كلود ليفي ستراوش، مداريات حزينة، ترجمة محمد صبح، دار كنعان، دمشق، 2003، ص379، 385

19- المصدر السابق ص 384، 385

20- المصدر السابق ص 383، 384

21- Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, p.140

22- Ibid. p.144

23- Ibid. p.8

24- Ibid. p.8

25- Ibid. p.11,12

26- Ibid. p.69

27- Jonathan Culler, On Deconstruction, Cornell University Press, 1982, p.91

28- Ibid. p.100

29- Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, p.14

30- Ibid. p.7

31- Ibid. p.8,9

32- Jacques Derrida, Dissemination, Translator Preface, Translated by Barbara Jonson, Chicago University Press, 1981, p. ix

33- Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, p. 74

34- Jacques Derrida, Dissemination, Translator Preface, Translated by Barbara Jonson, Chicago University Press, 1981, p.ix

35- Ibid. p.ix,x

36- Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, p.51

37- Ibid. p.8

38- Ibid. p.18

39- Cited By Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York,1983, p.118

40- Jacques Derrida, of Grammatology, Translated by Gayatri spivak, p.142

41- Leitch, Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York,1983, p.122

الفصل الرابع

نيتشة والتفكيك والعدمية

في أحد حواراته المنشورة يقول رولان بارت: "في الحقيقة إنني اعتقد أن العدمية هي الفلسفة الوحيدة الممكنة في وضعنا الحالي.. إننا لا يجب أن ننسى أن الفيلسوف الذي مشى بالعدمية إلى حدودها القصوى هو نيتشه"[1].

ويقول في ذات الحوار عما يجمعه بدريدا: "بالإضافة إلى كل الأشياء التي أدين بها إلى دريدا، هنالك شيء يجمعنا إن سمح لي أن أقول ذلك: إنه الشعور بالمشاركة او الرغبة في المشاركة في مرحلة من التاريخ سماها نيتشه بالعدمية"[2].

هذا، وقد عُرف الفيلسوف الألماني فريدرك نيتشه في العالم العربي على نطاق واسع بين المثقفين في خمسينات وستينات القرن الماضي بإيعاز من "الوجودية" التي وجدت رواجا في تلك الحقبة. إذ يعد الوجوديون نيتشه أحد رموزهم. وبإنحسار المد الوجودي تراجعت قيمة نيتشه ثم عادت مرة أخرى إلى الواجهة وبقوة عند اكتساح التفكيك للمشهد النقدي العربي في تسعينيات القرن الماضي. فأزدهرت ترجمة مؤلفاته من قبل مترجمين أكفاء ودور نشر تتعامل بحرفية عالية مع صناعة الكتاب.

ولكن للأسف لم يصاحب ذلك إعادة قراءة لفكر نيتشه قراءة نقدية جذرية شاملة في ضوء المرحلة التاريخية التي نعيشها إذ لم تتجاوز الكتابة العربية عنه اجترار عبارات الثناء التي أطلقها عليه دريدا بحق وبدون وجه حق. فأفكاره في مجملها غير مواكبة لكثير من القضايا الملحة التي تمس حياة

الناس مسا مباشرا مثل حقوق الانسان وحقوق المرأة والديمقراطية والعدالة الاجتماعية وغيرها.

إن أفكار نيتشه ليست فقط نقدا للحداثة كما يحلو للبعض وصفها ولكنها في المقام الأول وقبل كل شيء تمجيدا للاستقراطية ولعهد الإقطاع والنبالة وعهد العبيد والحريم ومناداة صريحة بضرورة عودة ذلك العهد.

غير أن الجانب العدمي في فكر نيتشه هو الذي جذب دريدا إليه. وإذا كان دريدا يتحدث عن تأثير كل من هيدجر وهوسرل ونيتشه وفرويد عليه، فتأثير نيتشه بلا شك هو الأعظم.

ويصف كريستوفر نوريس حجم هذا التأثير بالقول:"استبق نيتشه استراتيجية دريدا إلى الحد الذي يبدو فيه أن الأثنين مرتبطان بتفاهم غريب.. فقد كان نيتشه يبدو وكأنه يطرح مقدما البرنامج والحيل المنتظمة للتفكيك من خلال تبني ذات الموقف التشكيكي الصارم ورفضه البقاء في أي مقام آمن للاستراحة في أي مفهوم أو منهج"[3].

فقد استخدم نيتشه ذات المفردات التي استخدمها دريدا في التفكيك مثل التحطيم والتقويض، تحطيم وتقويض العقل والمنطق والحقيقة والمُثل وكل مباديء الميتافيزيقيا مثل مفاهيم الذات والجوهر والشيء في ذاته والعلة والمعلول وغيرها.

يقول مثلا: "تحطيم كل الأصنام، وهي كلمتي المفضلة للتعبير عن المُثل، هو حرفتي"[4]. ويقول: "تقويض كل القيم.. ومحاولاتي لتعاطي الفلسفة بضربات المطرقة كانت كلها من هبات هذه السنة"[5]. ويقول: "كل من يريد أن يكون مبدعا في الخير والشر عليه أن يكون أولا مدمرا وأن يحطم القيم"[6].

في المقدمة الضافية التي كتبتها جياتري سبيفاك لترجمتها الانجليزية لكتاب دريـدا (في القرامـاتولوجي) تحـدد مـواطن تـأثير دريـدا بنيتشـه في محـورين: الأول "الشـك المنتظم في الميتافيزيقيا وقيم الحقيقـة والمعنـى والوجـود ومعنـى الوجـود". والثـاني: " مقاربة الخطاب الفلسفي مقاربة شكلية بلاغية بمفهوم الفيلسوف الفنان"[7].

غير أن ما يميز نيتشه عن دريدا في كل ذلـك هـو أن طـرح نيتشـه يتسـم بـالجرأة والوضوح والحسم والحماس والثقة العالية بالنفس بيـنما يتسـم طـرح دريـدا بـالبرود والغموض المتعمد والتردد والمراوغة.

أما دريدا نفسه فيحدد قيمة نيتشه بالنسبة له بقوله:"لقد ساهم نيتشـه بقـوة في تحرير الدال من اعتماده على اللوغوس أو من اشتقاقه منه ومـن مفهـوم الحقيقـة أو المدلول الأولي التابع لـه بـأي صـورة فهمنـا هـذا المـدلول ولم يسـتقر بكـل بسـاطة في الميتافيزيقيا مع هيجل كما أراد له ذلك هيدجر"[8].

وهكذا يشارك نيتشه، دريدا في تقويض مركزية اللوغوس أو مركزية العقـل. يقـول نيتشه:"لم يتولد عن العقل خـلال الأزمـان الهائلـة الماضـية سـوى الأخطـأ"[9]. ويقـول: "ابتدعت فكرة الروح والعقل بهدف تحقير الجسد وإصابته بالمرض، بالقداسة"[10].

أما عن الحقيقة فيقول نيتشه:"الحقيقة حشد من المجازات والاستعارات والرموز.. فالحقائق أوهام نسينا أنها كذلك"[11]. ويقول: "أفول الأصنام" وهو عنوان أحـد كتبـه" تعني بعبارة أوضح نهاية كل الحقائق"[12].

وجدير بالملاحظة هنا أن نيتشه لا يتحدث عن حقائق وأخلاق وقيم بعينها حتـى يقـال أن نقـده لهـذه المفـاهيم تـاريخي نسـبي. إذ لا خـلاف أن هـذه

المفاهيم تتصف بالثبات النسبي والتبدل والتغيير النسبي كذلك. لكنه ينتقدها في أصولها، الأصول المنشئة لهذه الأخلاق والقيم فيما يصفه بالجينالوجيا و(جينالوجيا الأخلاق) أحد كتبه الهامة والذي يتألف من ثلاث مقالات رئيسية: الأولى يكرسها لمناقشة جينيالوجيا الأخلاق المسيحية ويخلص إلى أنها ولدت من روح الأضغان وليس من الروح كما هو الإعتقاد السائد. وأن المسيحية هي "ثورة على سيادة القيم النبيلة".

وفي المقالة الثانية يتحدث عن سيكولوجية الضمير. ويقول إن الضمير ليس هو صوت الله داخل الإنسان كما هو الإعتقاد السائد بل هو غريزة القسوة الشنيعة التي ترتد إلى الداخل عندما تغدو عاجزة عن إفراغ شحناتها في الخارج". أما في المقالة الثالثة فينتقد الزهد وسيكولوجية القسيس[13].

ولما كان "نكران الذات" و"الغيرية" منشأ لفضائل مثل الشفقة والتراحم والزهد يشن عليها نيتشه هجوما عنيفا فيصف الشفقة بأنها أخلاق العبيد "التي تطمع في السيادة وتسميها حرية"[14] ويصف التراحم بأنه "من عوارض النكوص"[15]. يقول:"إن أخلاقيات نكران الذات هي أخلاق الإنحطاط بإمتياز"[16]. ويقول:"إن فكرة نكران الذات والغيرية هي العلامة المميزة للانحطاط"[17].

ومقابل ذلك يمجد نيتشه"الأنانية" و"الغريزة الطبيعية" ويصفها بأنها أخلاق السادة والنبلاء. يقول:"إن الأنانية تنتمي إلى جوهر النفس النبيلة، وأقصد بها ذلك الاعتقاد الراسخ بأن كائنا مثلنا يجب أن تخضع له كائنات أخرى وتضحي بأنفسها لأجله"[18].

وحتى في نقده للعقل لا يستهدف نيتشه عقلا تاريخيا نسبيا بعينه ولكنه يستهدف العقل من حيث هو عقل. إذ يشن هجوما عنيفا على كل من

سقراط وافلاطون لاتخاذهما العقل أساسا للفلسفة والمعرفة والمنطق والأخلاق:"لقد رأيت في كل من سقراط وافلاطون عرضيَ انحلال"[19].

غير أن سقراط بوصفه أبا الفلسفة العقلية واستاذ افلاطون ينال النصيب الأكبر من السخط. يقول:"مع سقراط تدهور الذوق الإغريقي لصالح الجدل.. هنالك ذوق رفيع قد انهزم. ارتقى الرعاع بفضل الديالتيك. قبل سقراط كانت السلوكيات الجدلية تقابل بالرفض داخل الأوساط الراقية"[20].

إن نيتشه معجب جدا بحياة الإغريق قبل سقراط التي يقول إنها تمجد حياة الغرائز الطبيعية. لذلك يرى في معادلة سقراط: عقل يساوي فضيلة تساوي سعادة، بأنها:"مناقضة لكل الغرائز الهيللينية القديمة"[21]. وردا على ذلك يقول:"ضرورة مكافحة الغرائز تلك هي القاعدة التي يتأسس عليها الانحطاط: فطالما ظلت في حركة فإن السعادة تساوي الغريزة"[22]. وإن"ارتماء الفكر اليوناني برمته في المنحى العقلي يفشي حالة أسى"[23].

بل أن حنق نيتشه على سقراط يجعله يتشكك في أصوله الإغريقية: "ينتمي سقراط من حيث الأصل إلى الفئة الأسفل من الشعب: سقراط كان من الرعاع. الجميع يعرف وما يزال بإمكان المرء أن يرى كم كان سقراط قبيحا. غير أن القبح في حد ذاته، يعتبر لدى الإغريق أمرا قريبا من الإعتراض. هل كان سقراط إغريقيا أصلا؟ فالقبح غالبا ما يكون تعبيرا عن طبيعة مختلطة، عن تطور معاق بالاختلاط. وفي حالات أخرى يظهر كتطور انحداري. يفيدنا الانثروبولوجيون من علماء الإجرام بأن المجرم النموذجي قبيح. لكن المجرم منحط. فهل كان سقراط مجرما نموذجيا؟"[24]

المرأة: بين نيتشه ودريدا:

من المعلوم إن لنيتشه أراء سيئة جدا في المرأة فهي عنده مخلوق ضعيف وناقصة عقل ولا تصلح إلا لإنجاب الأطفال والسهر على راحة الزوج. لذلك يتخذ موقفا متشددا ضد حركة تحرير المرأة ويعتبره انحطاطا وتعديا على طبيعة وأنوثة المرأة. وقد اشتهرت كلمته المرعبة الواردة بكتابه (هكذا تكلم زرادشت): " أذاهب إلى المرأة؟ إذن لا تنسى أن تأخذ معك السوط!"[25].

وأراء نيتشة حول المرأة ليست خواطر عارضة يمكن تجاهلها بل تمثل في مجملها موقفا مبدئيا وجزءً لا يتجزأ من فلسفته الإجتماعية والأخلاقية. ولا يخلو كتاب من كتبه من ترديد هذه الأراء السالبة. ولعل الفقرة التالية والواردة بكتابه (من وراء الخير والشر) تلخص كل فلسفته حول سؤال المرأة:

"فأما الرجل العميق في روحه ورغباته والعميق أيضا في عطفه وصرامته وقسوته لا يمكنه أن يفكر في المرأة إلا على الطريقة الشرقية دائما. أعني لا بد أن ينظر إلى المرأة على أنها شيء يمتلك وعلى أنها متاع محجوب وعلى أنها شيء كتب عليه مقدما أن يستعمل في الخدمة المنزلية وأن يحقق ذاته فيها"[26].

ويذهب نيتشه في كتابه (أفول الأصنام) أبعد من ذلك ويرفض الزواج القائم على الحب ويعتبره انحطاطا للحداثة: "أفضل شاهد على انحطاط رجال السياسة هو الزواج العصري.. المأخذ على الحداثة.. كانت حكمة الرابطة الزوجية تكمن في حصر المسؤولية القانونية في الرجل..لا يمكن أن تؤسس رابطة زوجية على قاعدة الحب إنما تتأسس الرابطة الزوجية على الغريزة الجنسية وعلى غريزة التملك، تملك المرأة وتملك الطفل، وعلى غريزة السيطرة"[27].

ويرجع بعض الباحثين والكتاب نظرة نيتشه المعادية للمرأة إلى ظروف نشأته وإلى فشله في التعامل مع النساء. يقول برتراند رسل إن نزعة نيتشه الكارهة للمرأة تعكس" في رأينا عجز نيتشه عن التعامل مع الجنس اللطيف"[28].

ويذهب الدكتور فؤاد زكريا إلى أنه في "وسعنا أن نقول إن فشل نيتشه في علاقاته النسائية كان من أسباب قسوة حملته على النساء" فعلاقاته النسائية "كانت محدودة عند بلوغه سن النضج" أما في طفولته "فيبدو أن البيئة النسائية الخالصة التي عاش فيها بعد وفاة أبيه والتي كانت تشمل أمه وأخته وجدته وعمتين عانستين، لم ترقه كثيرا"[29].

غير أنني أرى أن ليس هذا هو السبب الحقيقي في موقف نيتشه من المرأة. ذلك أن نظرة نيتشه للمرأة هي جزء لا يتجزأ من نظرته للنموذج الاستقراطي الإقطاعي الذي يتخذه نموذجا مثاليا للحياة. وهو النموذج الذي ساد حياة الإغريق قبل سقراط وساد أوربا في عهد الامبراطورية الرومانية حتى قيام الثورة الفرنسية واستمر في اجزاء من أوربا حتى قيام الثورة البلشفية. وارتباط نظرته للمرأة بايمانه بالنموذج الاستقراطي هو الذي منعه من إدراك الظروف التاريخية والاجتماعية التي وضعت المرأة في هذه المكانة ومنعه أن يعي بأن تغيير وضعها رهين بتغيير تلك الظروف.

لكن الغريب أن دريدا لم يتعرض في كتاباته لأفكار نيتشه الصريحة والقاطعة حول المرأة والدفاع عن عهد الإقطاع وتمجيد النبالة والعبودية ورفض الديمقراطية وحقوق الجماهير في السلطة.

غير أنه عمد إلى تقديم محاضرة عن اسلوب نيتشه نشرت بكتيب سنة 1979 تحت عنوان (مهاميز: حول اسلوب نيتشه) **Spurs** ترجمه إلى العربية عزيز توما وابراهيم محمود إلى (المهماز). وقد وظف دريدا في هذا الكتيب "ثيمة" اللعب الحر للدلالة حيث مارس كل براعته في التلاعب اللفظي والبلاغي ليقول للقاريء علينا الا نأخذ بالمعنى الحرفي لنصوص نيتشه. ودلل على ذلك بايراد بعض النصوص المجازية لنيتشه مثل القول: "الحقيقة إمرأة" و"الحياة امرأة" و"الإسلوب امرأة". ويكاد يدور كل حديثه حول هذه المجازات التشبيهية. وتفادى تماما مناقشة الأراء الصريحة والقاطعة. بل الحقيقة أنه جارى نيتشه في بعض أرائه السالبة حول المرأة كما سنرى.

وكان من الطبيعي لهذه المحاولة أن تفشل فنيتشه بخلاف دريدا يعبر عن أرائه المركزية بطريقة مباشرة لا لبس فيها ولا غموض ولا مساومة. حتى التفكيكيين لم يتحمسوا لهذه المحاولة الفاشلة فهذا كريستوفر نوريس أحد أهم شراح دريدا ينتقد الكتاب بقسوة وذلك في كتابه **Deconstruction** (التفكيك) الصادر سنة 1982 حيث وصف محاولة دريدا بالعبث والتلاعب والخداع.

ويقول نوريس: "يوظف دريدا ضد ذلك كل وسيلة ممكنة لتحرير طاقات نيتشه الإسلوبية ليسمح لنصه تشتيت المعنى إلى ما وراء كل إنغلاق مفهومي. غير أن هذه الاستراتيجية تبدو دائما في حالة نشاز مع نص نيتشه الواضح الصريح"[30].

ويضيف نوريس: "إذا استدعينا مقولة نيتشه الشهيرة: أذاهب إلى المرأة؟ إذن لا تنسى أن تأخذ معك السوط. ستجد الحركة النسوية بلا شك

صعوبة في هضم اسلوب دريدا في المحاججة كما وجدها كثير من الفلاسفة"[31].

لكن الغريب حقا هو تراجع نوريس عن هذه الأراء التي صدع بها حول كتاب دريدا عن اسلوب نيتشه إذ عاد وأذعن بالكامل لرأي دريدا وذلك في كتابه **Derrida** (دريدا) الصادر سنة 1987 حيث ينتهي إلى القول: "إن كل الانتقادات العنيفة التي يوجهها نيتشة للمرأة تتميز بطابع مزدوج مما يجعلها تنقلب على الدوام، إذا جاز التعبير، ضد قصده المعلن"[32].

وهذا مجرد كلام "والسلام" إذ لم يقم نوريس بأي محاولة للتدليل على صحة دعواه العريضة هذه وجاء كلامه كلاما مرسلا بلا سند.

غير أن الثابت أن دريدا لم يصمت فقط عن أراء نيتشه الصريحة والقادحة في حق المرأة بل تواطأ معه حول بعض هذه الأراء. وهذا ما غض عنه نوريس وسائر التفكيكيين النظر. فمثلا يقتبس دريدا في كتابه (مهاميز) قول نيتشه الوراد بكتابه (من وراء الخير والشر):

"فما علاقة المرأة بالحقيقة؟ منذ البداية لم يكن هنالك شيء غريب على المرأة ولا معاكس لها ولا معادي لها سوى الحقيقة. فبراعتها تكمن في الكذب وقضيتها الأساسية هي الظهور والإحتفاء بجمالها"[33].

لم يدن دريدا هذا الرأى حول المرأة ولكنه أكد عليه وكرره بقوله:"إن مجمل قضية المسار الأنثوي يكمن في هذا المظهر الطافح بالمتناقضات. فالمرأة لها نمط مزدوج ومتناقض، ندينها ونعطف عليها في الوقت ذاته، كما الكتابة.. إنها لا تؤمن بالحقيقة مع أنها تجد مصلحتها في الحقيقة. إنها تمارس لعبة الإخفاء والتستر ولعبة الزينة والكذب والرياء والحنكة الماهرة"[34].

حتى عندما يشبه نيتشه المرأة بالحقيقة، فهذا التشبيه قادح وليس مادح. فالحقيقة عند نيتشه وهم. وهذا ما يؤكده دريدا نفسه بالقول: "ليس للمرأة حقيقة لأن الحقيقة كامنة في نأي الحقيقة عن ذاتها. وما المرأة سوى الحقيقة ونقيضها"[35].

التفكيك والخيار النيتشوي:

في ختام ورقته المعنونة (البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية) التي قدمها بالمؤتمر المنعقد بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة سنة 1966 وافتتح بها عهد التفكيك، وضع دريدا ما يمكن وصفه "ميثاق" التفكيك كما جرت عبارة فينسينت ليتش في وصفه.

هنا يضعنا دريدا أمام خيارين لا ثالث لهما لرؤية العالم. الخيار الأول هو رؤية مركزية العقل ويمثلها جان جاك روسو. والخيار الثاني هو خيار الرؤية التفكيكية العدمية ويمثلها فردريك نيتشه.

ثم يوحي لنا بأن لا خيار لنا سوى اختيار الخيار الثاني. يقول: "إن المنحى البنيوي للمباشرة والفورية المبتوتة وقد تم توجيهه ناحية الحضور المستحيل أو الحضور المفقود للأصل الغائب، قد أضحى محزونا ونوستالجيا ومسكونا بالشعور بالذنب. وهذا هو الوجه الذي يمثله روسو من فكرة اللعب. ويمثل الوجه الآخر الإثبات النيتشوي**Nietzchean Affirmation** البهيج بلعب العالم وبراءة الصيرورة. إثبات عالم من علامات بلا خطأ، وبلا حقيقة. عالم مبذول باستمرار لتأويل نشط وفعال"[36].

والإثبات النيتشوي البهيج أو المرح هو "إثبات" إرادة الحياة، حياة الغريزة الطبيعية، على النحو الذي كان يحياه قدماء الإغريق قبل سقراط

ويرمز لها نيتشه بالاله ديونزيوس مقابل "نفي" إرادة الحياة ممثلا في الزهد ونكران الذات والغيرية وسائر الأخلاق (المسيحية).

يقول نيتشه: "الإستجابة الإثباتية للحياة بما في ذلك مشكلاتها الأكثر قسوة، إرادة حياة مبتهجة بالتضحية بأرقى أنواعها لصالح ثرائها الذي لا ينضب هو ما اسميته ديونزيوسية..أنا آخر تلاميذ ديونزيوس"[37]. ويقول: "في الإستجابة الإثباتية يكون النقض والتدمير شرطين أساسيين"[38].

من ناحية أخرى يصف دريدا الخيار الذي يمثله روسو بأنه: "يطمح إلى أن يفسر، ان يفك شفرة الحقيقة أو الأصل الذي يفلت من اللعب ومن نسق العلامة ويعيش ضرورة التأويل كمنفى"[39].

بينما يصف الخيار الذي يمثله نيتشه بأنه: "هو الذي لم يعد يتوجه ناحية الأصل بل يعمل على إثبات اللعب ليجتاز إلى ما وراء الانسان والانسانية، إلى ما وراء اسم الانسان الذي ظل على امتداد تاريخ الميتافيزيقيا والتاريخ كله يحلم بالحضور الكامل وبالأصل وبنهاية اللعب"[40].

غير أننا نرى بخلاف ما حاول دريدا تصويره أن نيتشه رغم نظرته العدمية لم يغادر الحلم بالأصل الغائب وبالحقيقة المفقودة، فهو لا يزال يحلم بالانسان وبالمدلول المتعالي وإن كان على طريقته الخاصة مجسدة في "إرادة القوة".

إن نيتشه لم يتجاوز الميتافيزيقيا كما يشتهي له دريدا بل ظل غارقا فيها إلى أذنيه "كما أراد له هيدجر". فهو مثله مثل روسو ومثل أي انسان ذو تمركز عقلي لا يزال نوستالجيا يحلم بالأصل وبالحقيقة وبالحضور الكامل. ومثله مثل ليفي استراواش يتطلع إلى "انسانية جديدة" يجسدها "الانسان الأعلى".

فهو بعد أن أعلن عن موت "الإله" أقام مكانه "الأنسان الأعلى": يقول: "ألا أخبركم عن الإنسان الأعلى. الإنسان شيء لا بد من تجاوزه. ماذا فعلتم كي تتجاوزوه"[41].

وهذا الانسان الأعلى نسخة مطورة من الانسان الاستقراطي نموذج نيتشه المثالي للانسانية الحاضرة. يقول: "كل إعلاء للطراز المسمى انسانا كان حتى الآن وسيبقى أبدا من صنع مجتمع استقراطي ما، بوصفه مجتمعا يؤمن بسلم طويل من المراتب والفوارق والقيم بين انسان وانسان، مجتمعا في حاجة إلى العبودية بمعنى من المعاني"[42].

ومن هنا جاء نقد نيتشه لليبرالية والديمقراطية والاشتراكية والمرأة والحركة العمالية والتي يصفها جميعها بأنها تمثل غريزة القطيع والرعاع والعبيد. يقول عن الديمقراطية:"نحن لا نعتبر الديمقراطية صورة انحطاط في التنظيم السياسي وحسب بل صورة انحطاط الانسان"[43].

ويقول عن الليبرالية: "لا بد من توفر إرادة وغريزة لمناهضة الليبرالية حد الشراسة"[44]. وإذا ما توفرت مثل هذه الإرادة سوف:"يتأسس عندنا شيء مثل الإمبراطورية الرومانية أو مثل روسيا- يقصد روسيا القيصرية- القوة الوحيدة النقيضة للدويلات الاوربية البائسة"[45].

أما عن الحركة العمالية فيقول: "إن الغباء أو انحلال الغرائز الذي نشأ عنه كل أنواع الغباء اليوم هو السبب في وجود شيء اسمه (مسألة عمالية).. إن كنا نريد عبيدا، فإننا سنكون حمقى إذا ربيناهم تربية أسياد"[46]0 ويقول عن نظرية المساواة:"نظرية المساواة! ليس هنالك سم أكثر تسميما من هذه النظرية"[47].

غير أن المفارقة اللافتة أن نيتشه نفسه يقر أنه رهين الخيار الأول، الخيار الذي يمثله جان جاك روسو. فهو يقول أنه نوستالجي وأنه يود العودة إلى الطبيعة!!

جاء ذلك في سياق الهجوم الذي شنه نيتشه على روسو بسبب أفكاره التي ساهمت في قيام الثورة الفرنسية: "أنا أيضا أتكلم عن عودة إلى الطبيعة وإن كان الأمر لا يتعلق بعودة إلى الوراء بل بإرتقاء صعودا إلى طبيعة راقية حرة وفظيعة أيضا. لقد كان نابيلون نوعا من العودة إلى الطبيعة على النحو الذي أفهمه من العودة إلى الطبيعة. أما روسو فإلى أي شيء يريد أن يعود هذا الرجل؟ هذا الانسان الحديث الأول: مثالي وسوقي.. كان يريد العودة إلى الطبيعة هو أيضا. إلى أين كان يريد روسو أن يعود؟ أمقت روسو في الثورة أيضا. إنها التعبير التاريخي الكوني عن المثالي السوقي. ما أمقته فيها هو الأخلاقية الروسوية، الحقائق المزعومة للثورة التي تجعلها ما تزال قادرة على التأثير وعلى إقناع كل مسطح ورديء"[48].

إن نيتشه إنسان يعيش خارج التاريخ ومحزن جدا أن يطرح من قبل بعض المثقفين العرب في القرن الواحد والعشرين، استنادا إلى مزاعم تفكيكية، بوصفه ثائرا! ثائر على ماذا؟ على أجمل وأنبل القيم والمباديء التي دفعت البشرية من أجلها دماء ودموع غزيرة. إنها غيبوبة تضاف إلى الغيبوبات الكثيرة التي يغط فيها مثقف (ما بعد الحداثة).

الهوامش والمراجع

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العـربي، الطبعة الأولى، 2004 ص 72

2- المصدر السابق ص 73

3- Christopher Norris, Deconstruction, Routledge, 2002, p. 56

4- نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة عـلي مصـباح، منشـورات الجمـل، الطبعـة الثانيـة 2006 ص 2

5- المصدر السابق ص 13

6- المصدر السابق ص 155

7- Spivak, Translator Preface, Of Grammatology, p. xxi

8- Derrida, Of Grammatology, Translated by Gayatri Spivak, John Hopkins University Press, 1997, p. 19

9- نيتشه، العلم المرح، ترجمة حسان بورقيـة ومحمـد النـاجي، أفريقيـا الشرق، 2000 ص 123

10- نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة، علي مصـباح، منشـورات الجمـل، الطبعـة الثانيـة 2006، ص 163

11- Cited by Spivak, Translator Preface, Of Grammatology, p.

12- نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة، علي مصـباح، منشـورات الجمـل، الطبعـة الثانيـة 2006، ص 137

13- المصدر السابق ص 135 و136

14- نيتشه، مـن وراء الخـير والشر، ترجمـة جيـزيلا فـالور حجـار، دار الفـارابي، الطبعـة الأولى2003 ص 90

15- المصدر السابق ص 185

16- المصدر السابق ص

17- المصدر السابق ص 259

18- نيتشه، غسق(أفول) الأصنام، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2010 ص 25

19- المصدر السابق ص 26 و28

20- المصدر السابق ص 27

21- المصدر السابق ص 33

22- المصدر السابق ص 32

23- المصدر السابق ص 26

24- المصدر السابق ص 26

25- نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2007 ص 133

26- نيتشه، من وراء الخير والشر، ترجمة جيزيلا فالور حجار، دار الفارابي، الطبعة الأولى2003 ص 206

27- نيتشه، غسق(أفول) الأصنام، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2010 ص 149 و 150

28- برتراند رسل، حكمة الغرب، الجزء االثاني، ترجمة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، العدد 365 يوليو 2009 ص 176

29- فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص 122

30- Christopher Norris, Deconstruction, Routledge, 2002, p. 70

31- Ibid. p. 7

32- كريستوفر نوريس، دريدا: فصل، نيتشه وفرويد وليفيناس: حول أخلاقيات التفكيك، ترجمه حسام نايل ونشره بكتابه: صور دريدا: ثلاث مقالات حول التفكيك، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2002 ص 148

33- جاك دريدا، المهماز، ترجمة عزيز توما وابراهيم محمود، دار الحوار، طبعة أولى 2010 ص 105

34- المصدر السابق ص 109

35- المصدر السابق ص 92

36- **Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, Chicago University Press 1978, p. 292**

37- نيتشه، غسق(أفول) الأصنام، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2010 ص 179

38- نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة، علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الثانية 2006، ص 156

39- **Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, Chicago University Press 1978, p. 292**

40- **Ibid., p. 292**

41- نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2007 ص 40

42- نيتشه، من وراء الخير والشر، ترجمة جيزيلا فالور حجار، دار الفارابي، الطبعة الأولى2003 ص 243

43- المصدر السابق ص 151

44- نيتشه، غسق(أفول) الأصنام، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2010 ص 149

45- المصدر السابق ص 151

46- المصدر السابق ص 164

47- المصدر السابق ص 163

48- المصدر السابق ص 163

الفصل الخامس

الجذور اللاهوتية للتفكيك

الأمر لا يخلو من مفارقة. فكيف لفلسفة قامت على تقويض كل أصل وكل مرجع وكل مدلول متعالي أن تتبنى لها جذورا في اللاهوت؟

الحقيقة إن هنالك استراتيجيات ومقولات في التفكيك لا تفهم إلا في إطار لاهوتي مثل: "الكتابة الأصلية". و"كل شيء كتابة أو نص"، و"لا شيء خارج النص". والتفسير والتأويل اللانهائي للنص.

إن وجود صلة بين التفكيك والتقاليد اليهودية في تفسير الكتاب المقدس، قد لفتت نظر الباحثين منذ وقت مبكر. وكان أصدقاء دريدا: ميلر وبلوم وهارتمان الذين أسسوا معه أول حلقة تفكيكية بجامعة ييل - هم أول من لفت الأنظار إلى الجذور اللاهوتية للتفكيك.

فمثلا في تعليق له على كتاب دريدا **Glas** (نواقيس) الذي صدر سنة **1974** تحدث جوفيري هارتمان عن براعة دريدا في التلاعب اللفظي بالكلمات قائلا:"من غير الرباني أو الحاخام دريسا **Reb Derissa** يمكنه أن يفعل ذلك"[1]. وذلك في إشارة إلى توقيع دريدا لأحدى مقالات كتابه (الكتابة والاختلاف) بعبارة: **Reb Derissa** "الحاخام دريسا"[2]. والرِب أو الرابي، هو الرباني في العربية. وقد وردت الكلمة "ربانيون" في القرآن الكريم صفة لأحبار اليهود.

وكـذلك أشـار هارولـد بلـوم في كتيبـه (القبالـه والنقـد الأدبي) **Kabbalah and Criticism** الصـادر سـنة 1975 إلى تـأثر دريـدا في نظريتـه حـول الكتابـة بالتصـوف اليهودي (القباله)"[3].

وأول من تناول هذه الظـاهرة مـن خـارج الحلقـة التفكيكيـة الباحثـة الأكاديميـة سوزان هاندلمان ثم الفيلسوف الألماني الكبير يورغن هبرماس. يقول هبرمـاس في كتابـة الهـام (الخطـاب الفلسـفي للحداثـة)**The Philosophical Discourse of Modernity** الصـادر سـنة 1985: "رغـم كـل الإنكـارات إلا أن دريـدا ظـل لصـيقا جـدا بالصـوفية اليهودية" ويضيف موضحا: "بإجتراحه لمفهوم كتابة أصلية **arche-writting** تبدو آثارها في كل عملية تفسير في حاجة إلى تفسير، قد جدد دريدا مفهوما صوفيا في التراث ينظر إلى حقيقة النص بوصفه حدثا مؤجلا على الدوام. إن سلطة الـنص الدينيـة سـوف لـن تظل محتفظة بسطوتها إلا إذا حافظت على إخفاء وجهها الحقيقي لتعمل عـلى إثـارة سعار المفسرين على الدوام"[4].

أما سوزان هانـدلمان في كتابهـا (قتلـة مـوسى: انبثـاق التفسـير الربـاني في النظريـة الأدبية الحديثة) الصادر سنة 1982، فلا تقصر المسـألة عـلى جـاك دريـدا بـل حاولـت التدليل على أن النظريـة الأدبيـة الحديثـة كلهـا في الغـرب ذات جـذور لاهوتيـة. وإن معظم كبار منظري النقـد الأدبي الحـديث ينطلقـون في تنظـيرهم مـن تـراث الكتـاب المقدس.

تقول: "إذا كان الكتاب المقدس قد فقد مكانته بوصفه كتابا مقدسا فإن فكرة "النص" وبالتحديد النص النقدي قد أحتل مكان الـنص الـديني. لقـد صـار "النقـد الأدبي نوعـا مـن اللاهـوت البـديل"[5]. إن معظـم "المفكـرين

الذين يتعاملون مع إشكالات النص ينطلقون في ذلك من تراث الكتاب المقدس أو بالتماس معه"""[6].

وبالرغم من أن استقصاء "تأثير الخلفية اليهودية على كثير من اليهود العلمانيين، عمل شاق ومعقد إلا أن الحقيقة تظل هي أن هنالك علاقة بنيوية عميقة ومؤثرة بين أعمال معظم مفكرينا المعاصرين مثل فرويد ودريدا وبلوم وبين الأساليب الربانية **Rabbinic** (الحاخامية) اليهودية في التفسير"""[7].

ويبدو أن علاقة التفكيك بالتراث اليهودي هي من القوة بمكان بحيث أن أنصار التفكيك قد أخذوها حقيقة مسلم بها. فهذا كريستوفر نوريس أهم شراح دريدا المخلصين في نظر التفكيكيين، يشير في كتابه (دريدا)1987 إلى تبني دريدا: "تكتيكات عديدة لينبه القاريء إلى تورطه السري مع مصادر وتقاليد كهنوتية. وهي تأخذ شكل توقيعات محيرة **Reb Derissa** (الرباني دريسا) أو شكل تلميحات إلى مناهج الشروحات التلمودية أو شكل حيل مضاعفة وحيل كتابية أخرى، بين النصوص الأولية والثانوية، ترفض أي تحديد واضح "[8].

لذلك لم يجد نوريس بد من التسليم بصحة نتائج دراسة سوزان هاندلمان فيصفها بالرائعة: "لقد قدمت سوزان هاندلمان في كتابها (قتلة موسى) تقريرا مفصلا على نحو رائع عن كيف أن الخاصية اليهودية في التأويلات النصية تغلف السطح في كتابات فرويد ودريدا وعددا آخر من المفكرين في التقليد التأويلي الخاص بفكر يخضع الكتابة لخدمة حقيقة مساوية للكلام

وللحضور والأصول.. غرضها على وجه التحديد زعزعة وتشويش أفكارنا الموروثة فيما يتعلق بالقراءة"[9].

وتلاحظ هاندلمان أن تأثر دريدا العميق بالتراث اليهودي قد ظهر مبكرا في ثلاث مقالات نشرت قبل أو بالتزامن مع كتابه (في القراماتولوجي) 1967 وقد جمعت هذه المقالات الثلاث ونشرت بكتابه (الكتابة والاختلاف) 1967.

كانت المقالة الأولى عن فكر الفيلسوف الفرنسي اليهودي ايمانويل ليفيناس (1906-1995) وجاءت بعنوان (العنف والميتافيزيقيا: مقالة في فكر ايمانويل ليفيناس) والمقالة الثانية عن الشاعر اليهودي المصري ما بعد حداثي، إدموند قابي، وجاءت بعنوان (إدموند قابي وسؤال الكتاب). أما المقالة الثالثة فقد كتبت تحت عنوان (محذوفات) تحدث فيها دريدا عن اللاهوت السلبي، بوصفه كتابة تتجاوز مفهوم الكتاب المغلق إلى انفتاح النص. وقد وقع دريدا هذه المقالة باسم **Reb Derissa** الرباني دريسا وكانت هذه العبارة آخر الكلمات بالكتاب"[10].

وترى هاندلمان أن تغيير اسم دريدا **Derrida** إلى دريسا **Rerissa** أو ريدا **-ridda** إلى ريسا **rissa**- "يعد في الفرنسية نوعا من التلاعب بالكلمات الذي يغرم به دريدا. فإذا أخذنا **risee** بمعنى يضحك أو ضاحك في الفرنسية، فربما أراد دريدا أن يضحك ضحكته الأخيرة علينا، بوصفه **Reb Derissa**الرباني (الحاخام) دريدا"[11].

ولكن قبل أن "نترك دريدا يضحك ضحكته الأخيرة، التي يبدو أن كثير من النقاد يرغبون فيها، علينا ألا نقرأ نص دريدا على أساس نظرية

اللعب الحر التي هي جزء من تراث نيتشه والتي تتيح لدريدا مهربا نقديا من أي هجوم نظري عليه بزعم أنه لا يوجد معنى صحيح وحقيقي على الإطلاق". علينا عوضا عن ذلك "أن نأخذ الرباني دريسا **Reb Derissa** الضاحك، بروح المدراش (التلمودي) لا بروح نيتشه وأن ننظر إلى لعبه كلعب جاد بوصفه شرحا أو امتدادا مدراشيا للنص"[12].

وبالإطلاع على مقالة (إدموند قابي وسؤال الكتاب) نجدها تحتشد بالإشارات إلى اليهودية والتراث اليهودي وعلاقة ذلك بالتفكيك. وأهم هذه الإشارات هي توحيد دريدا بين اليهودية والكتابة: يقول في مستهل المقالة: "في السؤال تطرح اليهودية بوصفها آلام وميلاد الكتابة. آلام الكتابة وحب الحرف وعبء تحمل الحرف نفسه الذي لا يعرف موضوعه: هل هو اليهودي أم الحرف نفسه"[13]. ثم يضيف: "لقد اختار اليهودي الكتابة والكتابة اختارات اليهودي"[14].

أما مقالة (عنف الميتافيزيقيا: مقالة في فكر ايمانويل ليفيناس) فنجد أن دريدا قد صدرها بإقتباس من الأديب والناقد الإنجليزي الكبير ماثيو آرنولد بمقالته الشهيرة (الثقافة والفوضى) **Culture and chaos** ويكشف هذا الإقتباس عن الصراع الثقافي الخفي الذي يتحكم في مسيرة الفكر الغربي بين اليهودية والتراث الإغريقي.

يقول الإقتباس: "العبرية والهيللينية: بين قطبي النفوذ هذين يتحرك عالمنا. فيبدو في أوقات معينة أنه منجذبا وبقوة إلى أحد القطبين. وفي أوقات معينة أخرى يبدو منجذا نحو القطب الآخر. وهكذا ينبغي أن يكون إذ لا توجد حالة توازن سعيدة بين الأثنين"[15].

واستنادا إلى ذلك تكشف سوزان هاندلمان عن حرب ثقافية تجري تحت سطح النظرية الأدبية والنقدية بين النزعة اليهودية والنزعة المسيحية الإغريقية في التفسير.

تقول: "في إثر الثورة التي أطاحت بكل اليقينيات المطلقة أخذ النقاد اليوم يكشفون عن آيدلوجيات ويقيمون نظم وجماعات ليخوض من خلالها الأتباع حروبهم شبه الدينية. الحقيقة إن النقد كان دائما بمعنى ما يخوض حروبا دينية ولكنا لا ندرك عمق الجذور اللاهوتية لعلم التأويل الحديث. إن الهيرومنيوطيقا الحديثة يعود تأريخها في الأساس إلى هيرومنيوطيقا الكتاب المقدس. والمصدر الآخر لمفهومنا للتأويل هو الفلسفة الإغريقية وبصفة خاصة أرسطو"[16].

وفي ضوء هذه الحرب الثقافية التي تدور في الخفاء بين التيارات النقدية الحديثة في الغرب يمكن أن نجد تفسيرا للمقاولات المفتاحية للتفكيك مثل انحياز دريدا للكتابة واصراره على اسبقيتها للكلام وتباكيه على قمع واضطهاد الكتابة المزعوم في الغرب. وكذلك يمكنك أن نجد تفسيرا لمقولة "كل شيء كتابة أو نصا" ومقولة "لا شيء خارج النص".

فعندما يميز دريدا في كتابه (في علم الكتابة) بين كتابة سيئة وكتابة حسنة أو خيرة، بين كتابة الجسد وكتابة الروح، فهو إنما يشير بذلك إلى الحرب التأويلية بين اليهودية من ناحية وبين المسيحية والإغريقية من ناحية أخرى. فالمسيحية تقيم تمييزا حاسما بين الحرف **Letter** أي النص/ الكتابة وبين الروح **Spirit** فعندما جاء المسيح بدعوته إلى اليهود، جادلوه بالحرف/ النص أي بالكتاب المقدس (التوراة) فرد عليهم بأن الكلمة قد تجسدت في

اللحم والدم أي المسيح. المسيح هو كلمة اللـه المجسدة. بمعنى أن حقيقة النص قد تجسدت في اللحم والدم. ولكن اليهود تمسكوا بالنص ولا يزالون. أما المسيحيون فالحرف صار بالنسبة لهم بعد التجسيد، ميتا ومضللا ومفسدا.

إن الأوصاف التي يطلقها دريدا على الكتابة المضطهدة في التراث الغربي هي أوصاف لاهوتية بامتياز كما تقول سوزان هاندلمان مثل وصفه: "سحر صورة الحرف المغوي"، "خطيئة التوثين" "الإغواء الذي ينيت الشياطين"، " انحراف الطبيعة"، "المنفية والمدانة بالضلال والعمى"، "الآخر المطرود" إلخ..

أما وصفه للوغوس بأنه: "عنف تاريخي لكلام يحلم بوجوده الممتليء، يحيا حياته كأنه تكرار لنفسه.. نتيجة تلقائية لكلام يقال إنه حي.. لوغوس يؤمن أنه أب نفسه وقد رفع فوق مستوى الخطاب"[17]. فإنه من الواضح كما تقول هاندلمان أن هذا هو اللوغوس المسيحي حيث الابن يحلم أن يكون أباه، أن يولد في اللحم الحي وأن يرفع فوق كل النصوص والخطابات. اما ذاك التائه الحزين، حامل الحرف، ساحر الكتابة المدان المنبوذ والمتهم بحمل الخطيئة الأصلية بلا فداء فهو اليهودي حامل الحرف وساحر الكتابة"[18].

جاء في أول انجيل يوحنا: "في البدء كانت الكلمة" وفي الأصل اللاتيني: "في البدء كان اللوغوس" **Logos** وكما سبقت الإشارة أن اللوغوس في الإغريقية هو الكلام والعقل والمنطق ثم صارت تعني في المسيحية: كلمة اللـه (المسيح) واللـه. وجاء في انجيل يوحنا أيضا: "الكلمة تجسدت في اللحم الحي وصارت تسكن بيننا". أي أن اللوغوس تجسد في

المسـيح. وبلغـة دريـدا الحـرف (الـدال) **Signifier** تجسـد في المـدلول المتعـالي **Transcendental Signified** في اللوغوس. وهدف دريدا هو تحرير الـدال(المحسـوس) من المدلول (المعقول)، تحرير الـدال مـن اللوغـوس وبالتـالي تحريـر الكتابـة وإطـلاق حرية النص وفتحه على التأويل اللانهائي.

كأنما أراد دريدا بطريقة غير مباشرة رد الإعتبار للفكر الرباني اليهودي الذي ينطلق في إدراك الوجود من الحرف/ الكتابة، ويقدس النص. وهنا علينا اسـتعادة قـول دريـدا في سياق حديثه عن الشاعر اليهودي ادموند قـابي: "اليهـودي اختـار الكتابـة والكتابـة اختارت اليهودي".

تقول هاندلمان: "إن ما يميز الفكر الرباني اليهودي على نحو فريد هو هروبـه مـن طريقة التفكير الاغريقية المسيحية الانطو-لاهوتية. فالكتابة أو النص المقدس لها حـق الامتياز في الفكر الرباني اليهودي. فهي لا تسبق الكلام وحسب، بل تسبق وجود العـالم الطبيعي كله. إن الفكر الربـاني لا يتحـرك مـن المحسـوس إلى المـدلول المثـالي المتعـالي ولكنه يتحرك من المحسوس إلى النص. وهذا هو بالضبط ما يشكل مسار حركة دريـدا: من الانطولوجيا إلى القراماتولوجي، من الوجود إلى النص"[19].

إن النص في نظرية المعرفة الربانية اليهودية هو أصل الواقع وأساسه. الوجود هـو النص ذاته. فالتوراة ليست نتاج العالم بـل العـالم هـو نتـاج التـوراة. جـاء في التلمـود: "التوراة سبقت وجود العالم"[20]. وجـاء في المـدراش في شرح الإصـحاح الأول مـن سـفر التكوين: ".. نظر الواحد القدوس في التوراة ثم خلق العالم"[21].

وكتب ناشمنيديس (1195-1270م) في مقدمة شرحه الكلاسيكي للتوراة: إن الله فسر لموسى كل أسرار الخلق تفسيرا ظاهرا وباطنا. ويقول التلمود: "إن هذه الأسرار قد كتبت في التوراة، في الكلمات وفي الحروف في شكل الحروف وفي تغيير شكل الحروف". لذلك يركز الفكر الرباني تركيزا شديدا على الكلمات وعلاقاتها ببعضها البعض بما في ذلك الشكل الفيزيائي لرسم الحروف وحتى روابط وفواصل النص.

ويحدثنا التراث الرباني إنه "عندما جاء الرباني مير إلى الرباني اشماعيل (اسماعيل) يطلب فيه الإذن أن يصير كاتبا للتوراة. قال له الأخير: إن ذلك يتطلب عناية فائقة: فإن أنت نسيت حرفا أو كتبت حرفا زائدا فإنك بذلك تكون كمن قوض العالم"[22].

وجاء في المدراش(من درس يدرس) إن بن باق باق يقول: "اقرأ التوراة وتدبرها، اقرأها فكل شيء فيها". أو بعبارة دريدا "لا شيء خارج النص"[23].

في حديثه عن أنواع الكتابة أورد دريدا بالفصل الأول من كتابه (في القراماتولوجي) قول الرباني أليعار: "لو صارت كل البحار مدادا وصارت كل الأنهار مزروعة بشجر الأقلام وكانت السموات والأرض رقاعا وكل البشر يعرفون فن الكتابة فلن يستنفدوا كل التوراة التي تعلمتها أنا وسوف لن ينقص ذلك من التوراة إلا مقدار ما تحمله سنة قلم غرست في ماء البحر"[24].

فالنص لا ينفد وحقيقته لا تكتمل فكل قراءة تقود إلى قراءة أخرى وكل تأويل يمحو ما سبقه من تأويل، وهكذا إلى ما لا نهاية.

كان دريدا قد أنكر بشدة أي علاقة للتفكيك بالصوفية وذلك في سياق رده سنة 1986 على الاتهام الذي وجهه إليه كل من سوزان هاندلمان ويورغان هبرماس بوصفه "الابن الضال لليهودية" وأن هنالك الكثير الذي يجمعه بالصوفية اليهودية. يقول ردا على هذا الاتهام:

"لسوء الحظ أو لحسن الحظ، كيفما تريد، أنني لست صوفيا وليس هنالك ما هو صوفي في أعمالي. في الواقع أن أعمالي هي تقويض وتفكيك لما قامت عليه الصوفية من قيم: مثل الحضور والرؤية وغياب العلامة اللغوية وما هو غير قابل للتعبير عنه. وعندما أقول لست صوفيا أو بالتحديد لست ذلك اليهودي كما زعم هبرماس فانا لا أقول ذلك لكي أحمي نفسي وانما أقول ذلك ببساطة لأن هذه هي الحقيقة. ليس لأنني لست صوفيا وحسب بل لأن لا شيء مما كتبته ينم عن أثر من آثار الصوفية"[25].

غير أن هذا الإنكار لم يقنع الدراسين وخاصة أؤلئك المختصون في الدراسات اليهودية بتقصي آثار التصوف اليهودي في التفكيك. وكان دريدا نفسه قد تقصى أثر التصوف اليهودي (القباله) في أشعار الشاعر اليهودي المصري إدموند قابي، وذلك في مقالته (إدموند قابي وسؤال الكتاب) المنشورة بكتابه (الكتابة والإختلاف) حيث جاء قول دريدا "إن قابي كان واعيا بالإصداء القبالية في كتابه"[26].

وقد علق بعد الباحثين على أن كثيرا مما ينسبه دريدا إلى قابي من آثار قبالية (صوفية) تنطبق عليه هو نفسه، كما سنرى. لذلك توالت الدراسات

التي تربط التفكيك بالصوفية اليهودية وتكسفت هذه الدراسات في نهاية التسعينات ومطلع الألفية الثالثة.

وأبرز هذه الدراسات قدمها ثلاثة من المختصين في الدراسات اليهودية وهم، اليوت ويلفسون[26]، وموشيه عايدل[27]، وسانفورد دروب[28]. وقد ناقش الأخير أراء كل من ويلفسون وعايدل لذلك سنتكفي باستعراض ما جاء في ورقته المعنونة: **Jacques Derrida and the Kabbalah** (دريدا والقباله)[29]:

يرى سانفورد أن موشيه عايدل قد ذهب إلى أن هنالك تأثيرا مباشرا للقبالة (التصوف اليهودي) على فكر دريدا، بينما يعتقد إليوت ويلفسون أن العلاقة بين دريدا والقبالة ينبغي أن تفهم في اطار الالتقاء والاتفاق لا في اطار التأثير المباشر.

أما سانفورد دروب نفسه فيرى أنه إذا لم يتأثر دريدا بصورة مباشرة بالقبالة فإنه على الأقل على وفاق مع الكثير من أفكارها المفتاحية.

إن الالتقاء والاتفاق بين دريدا والقبالة طبقا لويلفسون يتضح جليا في مواضع عديدة في فكر دريدا ويشمل ذلك دراسته حول الهدية **gift** والسر **secrecy** كما يشمل "اعتقاده أن مادية الوجود نصية".

ويرى ويلفسون الالتقاء والاتفاق وليس التأثير حتى في المواضع التي يستخدم فيها دريدا الافكار والرموز اليهودية استعمالا محددا مثل استخدامه لطقس الختان والربط بينه وبين "اللغة والسر والهدية" بطريقة تتوافق حسب ويلفسون مع القبالة.

إن إحالات دريدا إلى الصوفية اليهودية حسب ويلفسون "عرضية وجانبية" فهو لم يقدم" تحليلا مخصصا للصوفية كما أنه لم يزعم أن فهم القبالة ضروري لفهم فلسفته. إضافة إلى أنه "لم يقدم نفسه كمفكر يبحث عن مكانة له في اليهودية".

على أن مفتاح العلاقة بين التفكيك واليهودية كما يراه ويلفسون يكمن في الرؤية الصوفية اليهودية القائلة إن "الواقع نص" وإن العناصر الأساسية التي يتكون منها العالم هي الحروف الأبجدية الأثنان والعشرون للسان المقدس والتي تتكون بدورها من الحروف الأربعة للاسم الأعظم YHVH "يهو"[30].

كذلك يرى ويلفسون أن هنالك علاقة وثيقة جدا بين هيرومنيوطيقا القبالة وبين قراماتولوجيا دريدا حول الفكرة القائلة ان التفسير لا يقود إلى الحقيقة الأصلية ولكنه يقود دائما إلى نص يحتاج هو الآخر إلى المزيد من التأويل والتفسير. ويقتبس ويلفسون هنا القول القديم لاستاذ الهسيداك Hasidic الحاخام زادوك ماكوهين من لوبلن: "وهكذا علمت أن الله خلق العالم كله كتابا وجعل التوراة تفسيرا لهذا الكتاب".

ويقارن ويلفسون بين هذا القول وقول دريدا: "لا شيء خارج النص"[31]. وقوله: "الوجود قواعد نحوية" وقوله: "كل شيء يعود إلى الكتاب السابق للوجود لكي يبرز إلى حيز الوجود في العالم"[32].

غير أن ويلفسون يميز في هذا الصدد بين فكر دريدا والقبالة من خلال نظرة كل منهما إلى اللاهوت السلبي. فبينما تؤمن القبالة بأن الاسم الأعظم غير القابل للنطق به يشير في النهاية إلى الوجود فوق الجوهري الذي هو

موضوع الايمان، يرى دريدا إن شرط الايمان هو ان هذه الإحالات لا تشير إلا إلى غياب كامل وعدم مطلق.

ويتفق كل من ويلفسون وموشيه عايدل في ان التفكيك والقبالة يختلفان اختلافا بينا حول الجوهر السامي للإله. فالقبالة بعكس دريدا كما يرى ويلفسون "تعتقد في وجود حقيقة وراء اللغة". وبذات القدر يرى عايدل ان تعددية تفاسير الكتاب المقدس ولانهائيتها تشير في القبالة إلى مصدر سلطوي لانهائي بينما تشير عند دريدا ببساطة إلى اللعب اللانهائي للقراءات مستقلة عن أي قصد سلطوي.

وبينما يتحدث أهل التاويلية الحديثة عن **indeterminacy** عدم قابلية النص للتحديد، يفضل أهل القبالة النظر الى التوراة بان له عدد غير محدود، وان لم يكن غير نهائي، من التفاسير والتاويلات **determinate** المحددة.

ولذلك يرى عايدل أن دريدا قد "تأثر بالقبالة في نظرته إلى طبيعة النص". ومن الأمثلة التي يسوقها على ذلك اهتمام كل من دريدا ومالارميه بالصفحة البيضاء وبالفكرة القائلة ان الخلفية البيضاء للحروف السوداء هي نفسها مصدر للمستقبل ولمعنى غير معلوم وهذا "يدلل على مساهمة الصوفية اليهودية في الفلسفة المعاصرة للنص".

وهذه الأفكار كما يرى عايدل قد جرى التعبير عنها في كتابات الحاخام أو الرباني الحسدي **Hasidic** اسحق من بيردتيشيف وتم جلبها الى الخطاب الفكري المعاصر عن طريق **Gershom Scholem** جيرشوم اشكوليم.

كذلك يعتقد عايدل أن مبدأ دريدا الشهير"لا شيء خارج النص" يحمل بصمات التأثير القبالي بشكل جلي جدا. ويقول ان المتصوف القبالي

الحاخام الايطالي مينهايم ريكتاني هو الذي كتب في بواكير القرن الرابع عشر قائلا: "كل العلوم تلتمس في التوراة لانه لا شيء خارجها.. ولذا فان الواحد الأقدس هو السلام، لا يمثل شيئا خارج التوراة وان التوراة لا تمثل شيئا خارجه، ولهذا قال حكماء القبالة ان الواحد الأقدس هو التوراة".

ويعلق عايدل قائلا ان هذه الفقرة لم تترجم أبدا ولم تكن معلومة خارج الدوائر القبالية قبل مناقشتها من قبل جيروشوم اشكوليم في مؤتمر ايرانوس باسكونا سنة 1954 حيث جرى ترجمة الفقرة المذكورة وترجمة تعليق اشكوليم عليها إلى الفرنسية والانجليزية ونشرت بمجلة **Diogenes** وقد انجز الترجمة الفرنسية الباحث البارز في الدراسات اليهودية جورج فاجدا وقد برزت الترجمة في نحو عامي 1956-1955.

وتبدأ ترجمة العبارة كما يلي:"لا شيء خارج التوراة". ويعلق عايدل بالقول: "ان توفر الترجمة سنة 1957 والتي تطابق بين التوراة والله، يفسر انبثاق واحدة من أكثر العبارات حداثة في النقد الأدبي وهي عبارة: "لا يوجد شيء خارج النص". فدريدا الذي أبدى اهتماما خاصا بالقبالة قد استبدل في كتابه (في القراماتولوجيا) الذي صدر سنة 1967 "كلمة ومفهوم التوراة، بكلمة النص".

ولكن برغم التشابه اللافت بين عبارات روكتاني ودريدا يرى عايدل ان مطابقة القبالة بين الله والنص والعالم تفتح المجال للنظرية الميتافيزيقية التي يرفضها دريدا بالكامل. فدعوى دريدا ان" لاشيء خارج النص "لا توحي بوجود تطابق بين النص والمؤلف (الله) ولكنها تعمل على الغاء المؤلف نفسه. لقد تبنى دريدا الصيغة القبالية لكنه أبعد نفسه عن تضميناتها

الميتافيزيقية. غير ان محاولة دريدا ترك مسافة بينه وبين القبالـة وكـل الميتافيزيقيـات الاخرى لم تنجح وفقا لموشيه عايدل إذ "ظل الكتاب هو المجـاز الـرئيسي للواقـع حتـى بعد محاولة دريدا التخلص من الإله".

ويمضي عايدل الى القول انه في قراءته المتواضعة وجد أن دريدا يفهم النص بوصفه حاملا لمعان غير متناهية بصورة تجعل فهمه هذا، بقليـل مـن العلمنـة، قـراءة اخـرى للصيغة القبالية: النص الديني هو الـلـه". غير أن الإله الذي يساوي عايدل بينـه وبـين نص دريدا "ليس كائنا متعاليا يطلق المعنى من النص الأدنى ولكنه عبـارة عـن ألوهيـة حلولية تعمل على ضمان لانهائية المعاني داخل النص البشري".

وبذلك يمكن لكل من القبالي المحافظ روكتاني والراديكالي المابعد حـداثي دريـدا ان يتفقا على "المركزية المطلقة للكتاب" فبينما يفهم الأول الكتاب بوصفه وسيلة للكشف عن وجود الـلـه المطلق يفهم الأخير الكتاب بوصفه منشورا ضوئيا يواجـه مـن خلالـه معاني حرة عائمة لانهائية.

فإذا "كانت طبيعة اللاتنـاهي بـين كـل مـن روكتـاني ودريـدا متغـيرة فـان العبـارة المطلقة الخاصة بشـمولية الـنص غـير متغـيرة". وهكـذا يمضي عايـدل إلى اضـفاء بعـد لاهوتي لوجهة نظر دريدا. ويقول ان حديث دريدا عن التعدد اللامتناهي لمعاني النص هو بمثابة حديث عن البعد الإلهي للنص. وبهذا المعنى يكون الـلـه هو المصدر الكـلي لأي دلالة مهما كانت تستبطن التاويل اللامتناهي لأي نص.

وفي ختـــام قراءتـــه يحـــاول عايـــدل ان يرســـم صـــورة لمشروع دريـــدا تتجـــاوز مجـرد الحـديث عـن تـاثره بالقبالـة في فهـم الـنص فهـو يعتقـد ان مشروع دريـدا

يهدف إلى "السماح لدور أكبر لأنماط المعرفة التي تشكلت وجرى تداولها في العصور الوسطى وعصر النهضة ولكن تم تجاهلها وكبتها من قبل مؤرخي الثقافة الأوربية". ويرى أن ما بعد الحداثة هي عودة إلى اهتمامات فكرية معينة سبقت العصر الحديث.

أما سانفورد دروب فيبدأ بعلاقة دريدا بالطقوس اليهودية مثل الختان ويقول: إن دريدا الذي يعلن أن ابنائه لم يختنوا يقر بأن: "الختان هو كل ما تحدث عنه طرا". بمعنى أن كل خطابه عن الكتابة والهامش والفارمكون والنقش الجسدي وغيره هو خطاب متعلق بهذا الرمز اليهودي.

فالختان يرمز لدى دريدا إلى الشرخ اللغوي الأولي وإلى دخول الانسانية في الكتابة وإلى الاغتراب عن الحضور الذي تجلبه معها الكتابة بالضرورة وبذلك يغدو الختان كونيا ويهوديا بصفة خاصة. غير أن هذا الاغتراب عن الحضور (تظل الكتابة تشير على معنى حتى بعد ان يختفي المرجع لمدة طويلة) يمثل لدى دريدا شرط الحقيقة.

ويرى سانفورد دروب أن أراء دريدا في الاغتراب المتأصل في الطبيعة وتجربة اليهود المعاصرين (الاغتراب المتأصل في طبيعة الانسان عموما) يمكن ان تفهم على خلفية الرمز الصوفي **Shevirat ha-kelim** شفيرات الكليم أي **Breaking of the Vessels** "تحطيم المواعين".

ويوحي هذا الرمز بان كل الحياة والتجربة الحياتية بل وكل الوجود في حالة منفى وتيه سيكولوجيا وميتافيزيقيا. ونتيجة لتحطيم المواعين، وفقا لجيروم شكوليم، لا شيء يبقى في مكانه الصحيح فكل شيء في مكان آخر غير مكانه. وكل وجود في حالة منفى وفي غير مكانه. وهكذا طبقا لهذا

الفعل البدئي كل الوجود في حالة منفى. وفي ضوء ذلك يأخذ وعي دريدا المقلوب بيهوديته ولعبه لدوره كيهودي وغير يهودي(عدم توافقه مع نفسه) صيغة قبالية شديدة الوضوح.

أما أهم نص يكشف علاقة دريدا بالقبالة فيرى دروب أنه مقال دريدا عن الشاعر اليهود إدموند قابي. ففي سنة 1964 وقبل عدة سنوات من نشر ورقته حول "الاختلاف المرجيء" نشر دريدا مقالة حول ديوان (سؤال الكتاب)[33] للشاعر اليهودي والكاتب ما بعد حداثي ادموند قابي (1912-1991).

وفي هذه المقالة لم يكتف دريدا ببيان الاحالات والاشارات القبالية لقابي بل كشف عن عدة احالات له هو نفسه إلى القبالة. ويمضي إلى القول، الحقيقة إن أى قراءة منصفة لمقالة دريدا حول ديوان قابي **The Question of the Book** (سؤال الكتاب) تجعلنا نتفق مع أورفات "إن كثيرا من الاستنتاجات التي ينسبها دريدا إلى قابي تكشف عن الإشارات الغامضة لهوية دريدا اليهودية".

ومن ذلك أن دريدا كتب يقول: "الأفكار المتصدعة للسؤال داخل الإله وللنفي داخل الإله بوصفها تحررا للتاريخية والكلام الانساني ولكتابة الانسان بوصفها رغبة وسؤال للإله (والوجود المضاعف قبل أن يصبح وجودا نحويا أو قبل توطين الوجود الانطولوجي والنحوي داخل الحرف) وللتاريخ والخطاب بوصفها غضب الإله منبثقا عن نفسه وغيرها.. هذه الأفكار لم تظهر هكذا لأول مرة لدى بوهام والرومانتيكية الالمانية وهيجل وشيلر الأخير وغيرهم بل إن النفي داخل الإله والمنفى ككتابة وحياة

للحرف كانت هنالك مسبقا في القبالة والتي تعني التراث نفسه ولقد كان قابي واعيا بالأصداء القبالية في كتابه"[34].

الحقيقة إن الاصداء القبالية لدريدا نفسه موجودة في عدد من تعليقاته على عمل قابي على حد تعبير دروب. فهو يكتب هنا بوحي مباشر من الرمز القبالي **Tzimtzum** تزتزم قائلا: "لقد فصل الإله نفسه عن نفسه لكي يسمح لنا أن نتكلم ولكي يدهشنا ويستنطقنا. وهو لم يفعل ذلك بالكلام وانما بان يظل صامتا وبان يترك الصمت يربك صوته وعلاماته وان يترك الألواح تتكسر.. هذا الاختلاف، هذا النفي في الإله هو حريتنا"[35].

هذه الأفكار التي يعبر عنها دريدا هنا تجد صداها في الأفكار القبالية لاسحاق لوريا الذي يؤمن ان تزتزم (الكمون والخفاء الالهي) مع شفيرات الكليم (تبعثر العالم على أمل أن يستعاد وجوده ومراجعته من قبل الانسان) هو أصل الحرية الانسانية.

ومترسما الخطى القبالية و"الهسدية" **Hasidic*** في ان التزتزم تتجلى من خلال حروف الكتابة والكلام المقدس الإلهي يجزم دريدا القول: "الغياب هو اذن معطى للحروف بان تظهر نفسها وان تدلل ولكن أيضا ماذا تقول: الحرية والفراغ المعطى الذي يتشكل بانغلاقه في الحروف".

ويرى دروب أنه يمكن للمرء ان يسمع صدى الرمز القبالي، شفيرات الكليم، عندما يكتب دريدا: "بين شظايا الألواح المتكسرة تنمو القصيدة ويتجذر الحق في الكلام"[36]. ويرى دريدا: "أن التعليق على الشعر، صورة من الكلام المنفي، مثل الضرورة الشعرية تماما"[37]. لأن الألواح المتكسرة

broken Tablets تمثل للقبالي رمزا للوجود حيث العالم المثالي الأصلي مبعثرا ومنفيا وحيث يبدأ تدشين الحرية والابداع الانساني.

ومثل القباليين يعتقد دريدا ان الانسحاب والستر هو أصل الكشف والحقيقة. يقول في كتابه (التشتيت): "ان اخفاء الحقيقة كحضور وانسحاب الأصل الحاضر للحضور هو شرط كل تمظهرات الحقيقة. إن اللاحقيقة حقيقة، واللاحضور حضور وإن الاختلاف المرجيء أي اختفاء أي حضور أصلي هو على التو شرط امكانية وعدم امكانية الحقيقة"[38].

وهكذا ان فكر دريدا كما يقول دروب، لا يعكس فقط مبدأ الستر القبالي (تزتزم) الذي هو شرط الكشف والوحي ولكنه يردد أيضا صدى الفكرة القبالية القائلة ان التحطيم destruction (شيفره) هو اشارة اللاحقيقة. وبذلك يمكن المجادلة ان كل مشروع التفكيك الدريدي تكرار لفكرة شفيرات الكليم القبالية أي تحطيم أو تكسير المواعين والآواني. على ان يفهم ذلك في صيغة لغوية مفهومية وليس بمصطلحات ميتافيزيقية. في تعليقه على قول قابي:"لا تنسى انك نواة الشرخ" يقول دريدا: "ان تكسير الألواح يدل في المقام الأول على الشرخ داخل الإله كأصل للتاريخ"[39].

وفي اعتقاد الصوفي القبالي ان الشفيره (الكسر أو الشرخ) قد تم ترميزها بالطرد من جنة عدن وبتكسير الألواح وهذه تمثل علامات على البدايات التاريخية. أكثر من ذلك ان الشفيره ترمز إلى ان كل المفاهيم والقيم والنظم والمعتقدات تمثل مضامين غير ملائمة للظواهر التي تحتويها. وبذلك يمثل تكسير أو تحطيم المواعين تحذيرا ضد عدم الاستغناء بكل التفاسير

والتاويلات والبناءات التي نقيمها للتجربة والنصوص والعالم. وهذا التحـذير يصـب في قلب المشروع التفكيكي بحسب دروب.

ويـرى دروب ان القبالـة باقرارهـا ان كـل المفـاهيم مخترقـة (الخـير، الشر والـلــه وغيرها) وبنظرتها ان كـل المفـاهيم تتضـمن او تعتمـد عـلى مـا يناقضـها ومـن خـلال اصرارها على ان هنالك عدد لامتنـاهي مـن التفاسـير والتـاويلات لأي ظـاهرة أو فعـل لغوي، تنجز تفكيكا للأفكار الفلسفية التقليدية تسبق به التفكيك المعـاصر عـلى نحـو واضح وجلي.

إن فكرة ان الواقع نص وان الهيرومنيوطيقا هي الوسيلة الأساسـية الأولى للمعرفـة (وهي الفكرة العنوان للقبالة) تطل عند دريدا باكرا في مقالته حول ديوان قابي. فقبـل ان يعلـن عـن مقولتـه" لا شيء خـارج الـنص". يكتـب دريـدا: "في البدايـة كانـت الهيرومنيوطيقة". ويخبرنا انه وجد عند قـابي أراء تقـول: "العـالم في كـل اجزائـه رسـالة مشفرة وان كل شيء يعود إلى الكتاب.. أي شيء لا يولد إلا بمقاربته للكتـاب ولا يمـوت إلا أذا فشل في استبصار الكتاب"(40).

ووفقا لدروب أنه في اعتقاد القبالي أن الـلـه خلق العالم بنمذجته على أصل لغـوي هو التوراة والمبدأ الذي نشأ في المصادر القبالية ومن بعد المصـادر الحسـدكية هـو أن التوارة جوهر وأساس ومنشأ العالم وان الـلـه نفسه متطابق مع توراته.

وقد ظهرت فكرة دريدا حول اولوية النص، كما يـرى دروب، في مقالتـه المنشورة سنة 1964 حول قابي من خلال توسله بتعليقاتـه المسـتوحاة مـن

القبالة حيث يقول: "وجِد العالم لان الكتاب موجود" ويقول: "فإذا كان الله موجودا فلانه موجود في الكتاب"[41].

ويمضي دروب إلى القول في الوقت الذي يماثل فيه دريدا صراحة بين اليهودية والكتابة يقيم تمييزا بين الهيرومنيوطيقة التي يمارسها الرباني (الحاخام) وبين تلك التي يمارسها الشاعر. وهذا التمييز تأسيسي بالنسبة للتفكيك والفكر ما بعد حداثي. وهو تمييز كما يقول آلن باص (مترجم دريدا) بين الذي يجاهد للعودة إلى الحقيقة الأصلية والنهائية وهو الرباني **rabbi** وبين ذلك "الذي لا يبحث عن حقيقة أو أصل ولكنه يعمل على إثبات لعبة التفسير والتأويل وهو الشاعر".

وهاتان الفكرتان للتأويل، كما يرى دروب، في حالة توتر في اعتقاد القبالي كما يتضح ذلك في الفقرات القادمة. فالقبالي وفقا لدريدا هو "رباني شاعر". بالفعل ان أهل القبالة يسمحون لانفسهم بمساحة هيرومنوطيقية تمكنهم من تأويل ليس فقط كل كلمة وكل حرف في التوراة بل تأويل المساحات البيضاء التي تفصل بينها وان يعيدوا التاويل باعادة كتابة التوراة عن طريق اعادة ترتيب الكلمات والحروف. وهكذا يتبين ان فكرة "لعبة التاويل" التفكيكية وجدت مسبقا في هيرومنيوطيقا قباليين من أمثال ابولافيا وكودفيرو ولوريا.

ويرى دروب كذلك إن ملاحظات دريدا في مقالته حول (سؤال الكتاب) لقابي، توحي بمبدأ توافق الأضداد الذي يلعب دورا مهما في رؤية القبالي للعالم.

ويضيف دروب، هنا لا اعني بذلك ان دريدا قد استمد ولعه بالأقطاب والأضداد وفكرته المعروفة بان المفاهيم الكلية تؤسس نفسها على ما تعمل لنفيه واقصائه، من المصادر القبالية (فهذه الأفكار كانت حاضرة على طول تاريخ الصوفية وفي فلسفة هيجل) قصدت فقط إلى القول إن فكرة توافق الأضداد ظاهرة جدا في هذه المقالة المبكرة حول عمل قابي ذو الخاصية القبالية العالية.

ويتجلى ذلك في تعليقات دريدا ذات الصبغة الهيجلية مثل قوله:"الحرية تتحالف وتبادل نفسها بذلك الذي يقيدها". ويتجلي ذلك أيضا في تعليقه على رؤية قابي للغة: "وهكذا يصح القول ان الأشياء توجد وتفقد الوجود بالتزامن مع تسميتها"[42]. وان " الوجود نحو لغوي".

ويمضي دروب إلى القول إن هذه التعليقات التي تقضي على التمييز بين الدال والمدلول وتؤدي بالتالي إلى انحلال التعارضات بين الكلمات والأشياء وبين الأقطاب الأخرى، نجد صداها يتردد في عمل دريد الأخير حيث نقرأ مثلا: اللاحقيقة حقيقة واللاحضور حضور". وهي ليست غير مسبوقة حيث يظهر من مقالة دريدا حول قابي ان كتابات القباليين قد سبقت إليها.

ويرى دروب، أن دريدا تناول في مقالته **dissemination** (التشتيت) المنشورة سنة1971 (صدر كتاب لدريدا يحمل اسم المقالة) رواية **Numbers** (الأعداد) لفيليب سولرز الصادرة سنة 1968 وفي سياق المناقشة للرواية أحال دريدا إلى العديد من الرموز الصوفية اليهودية.

فهو يحيل إلى ما أسماه "عمود الهواء في زُهر **Zohar** غير القابل للامساك به" وإلى الصوفية العددية في القبالة وشجرة الأعداد "سفيروز"

Sephiroth ويقول ان الكلمة العبرية "سفر"* **Safar** تعني "يحسب" وان سفيروز تترجم أحيانا إلى **numerations** التعديدات" وان شجرة التعديد سفيروز هي نقش لكل شيء وتصل إلى "جذر الجذور" في عين صوفي **En sofi** ويقول ان كل هذه البنية القبالية يمكن التعرف عليها في رواية "سولرز"[43].

أكثر من ذلك أن دريدا يشير أيضا في هذه المقالة المشار إليها إلى "نيران التوراة: النار السوداء والنار البيضاء" وهو يعزو محقا هذه الرؤية إلى الرباني ليفي اسحاق من القرن الثامن عشر. ويضيف دريدا: "النار البيضاء تمثل النص المكتوب بحروف لا تزال غير مرئية وتصير مقروءة بالنار السوداء للتوراة الشفهي الذي يأتي فيما بعد ليخط الحروف الصوامت ويبرز الحروف الصائتة"[44].

وطبقا للحاخام ليفي اسحاق "إن الفراغات والمساحات البيضاء في رقاع التوراة تنهض أيضا بين الحروف ولكنا لا نستطيع قراءتها". ويمضي دريدا إلى القول: "عندما يأتي عهد المسيح فان اللـه يكشف النقاب عن التوراة الأبيض غير المرئي لدينا الآن وهذا هو المقصود من عبارة: التوراة الجديد"[45].

وكشف التوراة عن المساحات البيضاء أمر مهم فلسفيا لدى دريدا لانه كما يقول: "يتيح للنص أن يصبح متجددا دوما طالما ان المساحات البيضاء تفتح بنيتها لتحول تشتيتي لانهائي"[46].

ووفقا لدروب يتكشف التأثير القوي لطرائق التأويل الصوفي في فكر دريدا في مقالته حول سيرته الذاتية (اعترافات الختان) حيث يحيل إلى طرق

التتفسير القبالي في العصور الوسطى التي تكشف عن أربع مستويات للنص المقدس هي: **peshat** وهو المعنى الحرفي و **remez** المعنى الرمزي و**derash** وهو المعنى **homiletic** الوعظي أو الاخلاقي و **sod** هو المعنى الصوفي العميق.

ويذهب دريدا إلى حد القول ان هذه "الأساليب الرباعية للخطاب الفردوسي للعقلانية اليهودية "تجري" في دمه"[47].

وينتهي سانفورد دروب إلى القول: "من واقع تعليقات دريدا على القبالة يمكن تمييز الكثير من الاتجاهات والميول القبالية المهمة في فكر دريدا نفسه. ومع انني اتفق مع ويلفسون انه إذا لا يمكنا الجزم بان أفكار دريدا حول اللغة والتأويل والله والمنفى والاغتراب وانحلال التناقض بين التعارضات متأصلة تأصيلا مباشرا في القبالة أو القبالة الجديدة، فإن مراجعتنا لتعليقاته المؤسسة تأسيسا مباشرا على أعمال قابي وسولرز وشكوليم وغيرهم تكشف عن توافق كبير بين فهم دريدا الخاص للقبالة وبين أرائه الفلسفية الخاصة".

1- Cited by Susan Handleman, Slayers of Moses, p. 170

2- Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, Chicago University Press 1978, p.300

3- القباله Kabbalah لفظة عبرية تطلق على التصوف اليهودي. وأصل الكلمة العبرية استنادا إلى "الويكيبيديا" من الفعل receive, accept بما يفيد أنها من الفعل قبِل يقبَل وهو فعل مشترك بين العربية والعبرية ولعل المقصود بها القبول الإلهي أو استقبال الفيض أو الواردات والمعارف الإلهية (المؤلف).

4- Jurgen Habermas, the Philosophical Discourse of Modernity, MIT Press, ed. 1990, p. 181,182

5- Susan A. Handleman, Slayers of Moses; the immergence of Rabbinic Interpretation in the Modern Literary Theory, The State University of New York Press, 1982, p. viii,xix.

6- Ibid. p. xv

7- Ibid. p. xv

8- كريستوفر نوريس، دريدا: فصل، نيتشه وفرويد وليفيناس: حول أخلاقيات التفكيك، ترجمه حسام نايل ونشره بكتابه: صور دريدا: ثلاث مقالات حول التفكيك، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2002 ص 173 و174

9- المصدر السابق ص 174، 174

10- Susan A. Handleman, Slayers of Moses; the immergence of Rabbinic Interpretation in the Modern Literary Theory, p.

11- Ibid. p.165

12- Ibid. p.169

13- Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, p. 64

14- Ibid. p. 65

15- Ibid. p. 90

16- Susan A. Handleman, Slayers of Moses; the immergence of Rabbinic Interpretation in the Modern Literary Theory, p. viii

17- Ibid. p. 169

18- Ibid. p. 169

19- Ibid. p.168

20- Ibid. p.37

21- Ibid. p.38

22- Ibid. p.27

23- Ibid. p.22

24- Derrida, Of Grammatology, Translated by Gayatri Spivak, John Hopkins University Press, 1997,p.16

25- Derrida, "A Silkworm of one's own" 1996. In his Acts of Religion, Edited with an Introduction by Gil Anidjar, New York: Routledge, 2002, p.343

26- Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, p. 64

27- Elliot R. Wolfson, Assulting the Boarder: Kabbalistic Traces in The Margins of Derrida. Journal of Amercican of Religion, Sep 2002: 70, 3, pp. 475-514.

28- Moshe Idel, Absorbing Perfections, New Haven: Yale University Press, 2002.

29- Sanford Drob, Jaques Derrida and The Kabbalah http://www.newkabbalah.com/JDK.pdf

30- . Wolfson cites Derrida, Politics of Friendship. Trans, by George Collins., London: Verso, 1997, pp. 173-4

31- Derrida, Of Grammatology, Translated by Gayatri Spivak, p.158

32- Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, p.

33- Ibid. p. 64

34- Ibid. p.74

35- Ibid. p.67

36- Ibid. p.67

37- Ibid. p.67

38- Derrida, Dissemination, Translated by Barbara Johnson, p.168

39- Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, p.67

40- Ibid. p.67

41- Ibid. p.76

42- Ibid. p.70

43- Derrida, Dissemination, Translated by Barbara Johnson, p. 343-45

44- Ibid. p.344

45- Ibid. p.345

46- Ibid. 344

47- Derrida, Circumfession, the University of Chicago Press, p.110-11

أشباح ماركس أو في انتظار عودة المسيح

منذ بداية عقد التسعينيات من القرن الماضي، بدأ دريدا في التراجع عن تفكيك الميتافيزيقيا أو مركزية اللوغوس أو العقل وأخذ يبتعد رويدا رويدا عن الخط الراديكالي للتفكيك، وعن ترديد مفاهيم مثل "اللعب الحر" و"تحرير الدال من المدلول" و"تفكيك المدلول المتعالي".

كما بدأ يتحدث ويكتب عن أفكار ومفاهيم انسانوية متعالية ذات تمركز لوغوسي عقلي بامتياز مثل فكرة العدل (التفكيك وإمكانية العدل) 1992، ومفهوم الصداقة (سياسة الصداقة) 1995، ومفهوم الضيافة (في الضيافة) 2000 ومفهوم "الهدية" وغيرها.

كذلك بدأ يخوض في أمور غنوصية روحية بحتة مثل "السر" والموت (هدية الموت)1995، وأشباح الموتى (أشباح ماركس) 1993، و"عودة المسيح".

هذا إلى جانب شروعه في مناقشة قضايا سياسية واقتصادية واجتماعية كانت "خارج النص". مثل النظام العالمي الجديد وأحداث 11 سبتمبر والحروب ومشاكل الأقليات والعنصرية وحكم الإعدام وغيرها.

ولأول مرة يقر دريدا أن المفاهيم مثل العدل والصداقة والضيافة والهدية هي مدلولات متعالية غير قابلة للإختزال وبالتالي غير قابلة للتفكيك. يقول عن فكرة العدل:"ما سوف يظل غير قابل للاختزال لأي فعل تفكيكي، ما

سوف يظل غير قابل للتفكيك بوصفه إمكانية التفكيك نفسها هو فكرة العدل"[1].

ما يفكك هو القانون وليس العدالة: "القانون بوصفه قانونا يمكن أن يفكك ويجب أن يفكك.. وهذا شرط التاريخية والثورة والاخلاق والقيم والتقدم"[2]. لاحظ إنه يتحدث هنا عن مفاهيم ومدلولات ومعاني مثل الثورة والتاريخ والقيم والأخلاق والتقدم، وكل ذلك كان يصفه قبل ذلك بميتافيزيقا الحضور وبمركزية اللوغوس التي يجب تفكيكها بوصفها تمظهرات للحقيقة وللوجود كحضور!

ويضيف "لكن العدالة ليست قانونا. العدالة هي التي تدفعنا قدما لتطوير القانون وتحسينه أي أن نفكك القانون. فبدون استدعائنا لفكرة العدل سوف لن يكون هنالك دافع لتفكيك القانون"[3].

إنه هنا يرفع فكرة العدل بوصفها مدلولا مثاليا متعاليا ويقيمها أصلا ومركزا لتنظيم حركة القوانين والشرائع ومقياسا لقربها أو بعدها من تحقيق العدالة. وهو الذي كان يصر على تفكيك كل مركز وكل أصل وكل مرجع يحيل إلى حقيقة في الواقع. إنه يقوم طاعا مختارا بتفكيك التفكيك، وتفكيك العدمية النتشوية التي كان قد بشرنا بها في ختام مقالته (البينة والعلامة واللعب) لندشن معه "عالم من علامات بلا خطأ وبلا حقيقة وبلا أصل"[4].

غير أن نقطة التحول الجوهرية في التفكيك هي ربط دريدا لفكرة تحقيق العدل المطلق بعودة المسيح!! نعم عودة المسيح بالمفهوم المطروح في الأديان

الثلاثة: اليهودية والمسيحية والاسلام، وإن كان قد وصف هذه العودة بالإستحالة واتخذها رمزا فقط لمسئولية انتظار العدل المستحيل.

وكان دريدا قد ربط لأول مرة فكرة تحقيق العدل بمجيء المسيح في كتابه (أشباح ماركس) 1993 ثم عاد وتحدث عنها بالتفصيل في ندوة أقيمت بجامعة فيلانوفا بالولايات المتحدة الأمريكية في 1994/10/2 والتي نشرت فعالياتها في كتاب تحت عنوان (التفكيك في كبسولة: حديث مع جاك دريدا).

يقول دريدا في هذه الندوة: "عندما ألححت على الحديث في كتابي: أشباح ماركس، عن فكرة عودة المسيح **The messianicity** وميزت بينها وبين الإعتقاد في العودة الفعلية للمسيح **Messiah** كنت أريد التدليل على أن بنية فكرة عودة المسيح بنية كونية. فبمجرد أن تكون منفتحا على المستقبل، بمجرد أن تكون لك تجربة زمانية في انتظار المستقبل، الانتظار لمجيء شخص، هذا في حد ذاته انفتاح للتجربة. أحد ما سيأتي الآن. والعدل والسلام الموعديين سيأتيان مع هذا الآخر"[5].

ثم يروي دريدا قصة من قصص عودة المسيح الفعلية التي يقول أنها ذات مغزى بالنسبة له: "سوف أحكي لكم هذه القصة التي قرأتها مؤخرا والتي أوردتها في كتابي (سياسة الصداقة) الذي سوف يصدر خلال أيام (صدر في 1995) والقصة يرويها مورس بلانشو. يقال أن المسيح **Messiah** ظهر في أسمال بالية على أبواب روما من غير أن يتعرف عليه أحد. ولكن رجل واحد تعرف عليه فخطى نحوه وسأله: متى ستأتي؟"[6].

ويعلق دريدا قائلا: "أعتقد أن هذه قصة ذات مغزى عميق. إنه يأتي الآن. فالمسيح لا ينتظر. هذه هي الطريقة في انتظار المستقبل. الآن. إن المسئوليات الملقاة على عاتقنا من قبل بنية فكرة عودة المسيح، مسؤليات للهنا والآن"[7].

لاحظ قوله: مسئوليات الانتظار الملقاة على عاتقنا للهنا والآن. يعنى حتى لا ننتظر في فراغ. لا شك إنها لهجة مختلفة جدا تحاول أن ترسم صورة متفائلة تقوم على الإيمان بضرورة تحقق العدل في النهاية وهي غير الصورة العدمية البائسة والبشعة لمستقبل التفكيك الذي سبق أن بشرنا به دريدا في نهاية (البنية والعلامة واللعب).

استوحى جاك دريدا عنوان كتابه (أشباح ماركس) **Specters of Marx 1994** من أول جملة في البيان الشيوعي الذي أصدره ماركس وانجلز قبل أكثر من نحو مائة وستون سنة خلت (1844) إبان تصاعد الثورة الصناعية الرأسمالية في أوربا الغربية وصاغا فيه تصورهما للعدل بين بني البشر وتجسيد حلمهما المؤود باقامة جنة الأرض وفق ذلك التصور حيث يبدأ البيان بهذا النذير: "هنالك شبح يتهدد أوربا، إنه شبح الشيوعية".

غير أن دريدا يقول إن التوافق بين عنوان الكتاب وأول جملة في البيان الشيوعي حدث لا شعوريا، إذ أنه لم يدرك حقيقة هذه الإستعارة غير المباشرة، إلا بعد ان فرغ من وضع العنوان[8].

والكتاب في الأصل، ورقة شارك بها جاك دريدا في المؤتمر الذي نظمته جامعة كالفورنيا سنة 1993 تحت عنوان **Whither Marxism?** "الماركسية إلى أين؟".

جاءت الندوة في أعقاب سقوط الانظمة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي واوربا الشرقية وكانها كانت بمثابة رد على كتاب فوكوياما (نهاية التاريخ) 1992 الذي هلل فيه للانتصار النهائي والحاسم للديمقراطية الليبرالية وإقتصاد السوق الحر، على الإشتراكية الماركسية وسائر مذاهب الحكم والاقتصادات الأخرى.

ولكن ما دلالة الحديث عن أشباح الموتى في ندوة مكرسة للتساؤل عن مصير الماركسية؟ هل هو ترديد للوعيد الذي وجهه ماركس إلى أوربا في البيان الشيوعي ابان صعود الثورة الصناعية الرأسمالية؟ أم أن دريدا قد حسم الإجابة على سؤال الندوة بتأكيد موت الماركسية ولم يعد أمامه سوى الحديث عن أشباحهها ومناجات أطيافها، ومن ثم يكون "أشباح ماركس" إعلانا للحداد على موت الماركسية؟

إن هدف دريدا من الكتاب ليس التبشير بعودة الماركسية على المستوى النظري والتطبيقي وإنما ترميز للوعد بتحقق العدل الذي يتجاوز كل المفاهيم والتصورات الماركسية عن العدالة الاجتماعية ويتماهي مع مفهوم مجيء المسيح في المعتقدات الدينية.

والكتاب بذلك لا يمثل شهادة رمز يساري كبير حول مصير و مستقبل الماركسية وحسب، بل يمثل تراجعا جذريا عن فلسفة التفكيك التي بنى عليها دريدا مجده وشهرته. وهذا التراجع هو جزء من تراجعات ما بعد الحداثة، في محاولاتها رد الاعتبار للحداثة التي دشنتها فلسفة التنوير الأوربية والتي كانت قد أستهدفتها ما بعد الحداثة، بالنقض والتفكيك.

ولعل القاريء المطلع على كتابات دريـدا، يلمـس ذلـك التراجـع مـن خـلال اللغـة التحليليـة والمنطقيـة المبـاشرة التـي كتـب بهـا (أشـباح مـاركس) فهـي غـير اللغـة (التفكيكية) التي ميزت كتابات دريدا السابقة والتي كانـت تسـتهدف تقـويض أسـس التحليل المنطقي والاستدلال العقلي والمعرفة المتبادلة.

فيما يخص الماركسية، يؤكد دريدا على أن السؤال عن مصير الماركسية ليس جديدا وانما سؤال قديم جرى طرحه منذ خمسينيات القـرن العشريـن. طرحـه هـو وزمـلاؤه "الـذين كـانوا يعارضـون الماركسـية أو الشـيوعية المطبقـة عـلى مسـتوى الواقـع كـما تجسدت في نموذج الإتحاد السوفيتي والتنظـيم العـالمي للأحـزاب الشـيوعية وكـل مـا تمخض عنهما."[9].

"فالحديث عن النهايات: نهاية الفلسفة، نهاية الماركسـية، نهايـة التـاريخ، نهايـات الإنســان، والانســان الأخــير، كانــت في الخمســينات، كــما يقــول دريــدا بمثابــة خبزنا اليومي[10]. وكانه يرد هنا عـلى فوكايامـا ولسـان حالـه يقـول نحـن سـبقناك الى التبشير بنهاية الماركسية و(نهاية التاريخ) بأربعين سنة.

فنهاية الماركسية كما يقول دريدا: "نهاية شـكل معـين مـن الماركسـية وأركـز عـلى كلمة معين، لم تكن في إنتظار إنهيار الإتحاد السوفيتي وإنهيار كل ما يعتمد عليه عـلى إمتداد العالم. فكل ذلك بدأ في الإنهيار منذ بدايات الخمسـينيات. لـذلك فـان السـؤال الذي جمعنا اليوم في هذه الأمسية: مصير الماركسية؟ هو تكرار لسؤال قديم"[11].

غير أن دريدا يشـدد على أن الماركسية كنظرية نقدية جذرية لم تنتهـي بـل يصر على ضرورة بقاء هذه الروح النقدية التحررية "فسـوف يظـل الركـون إلى بعض الروح النقدية الماركسية ضروريـا مـن غـير تحديـد وذلـك بغيـة تضـييق

الشقة بين الواقع والمثال إلى أقصى حد ممكن. إن هذه النزعة النقدية الجذرية، لا تزال مؤثرة إذا أحسنا إستثمارها أو توظيفها في معالجة الأوضاع الجديدة في الإقتصاد والعلوم والمعرفة والقانون الدولي وما يستجد من قضايا المواطنة والحقوق المدنية وغيرها." [12].

ويرجع دريدا هذه النزعة النقدية للماركسية التي يشدد على الإبقاء عليها "إلى عصر التنوير الأوربي الذي يجب علينا ألا نشجبه "[13]. على حد تعبيره. نعم إنه بهذه الجملة الإعتراضية الخجولة، يرد الإعتبار لعصر التنوير الأوربي الذي ما قام التفكيك إلا لنقض وتقويض قيمه ومبادئه التي تمثل للتفكيك الدريردي قمة مركزية اللوغوس الغربية.

ما يرفضه دريدا في الماركسية "التجليات الأخرى للماركسية التي تحيلها إلى مجموعة مبادىء ميتافيزيقية أنطولوجية كلية تتبدى في المادية التاريخية أو المادية الديالكتيكية وتتجسد في المفاهيم الاساسية مثل مفهوم العمل ووسائل الإنتاج والطبقة الأجتماعية وديكتاتورية البروليتاريا ومفهوم الدولة ونظام الحزب الواحد والإستبداد السياسي.. "[14]. فهو لا يهمه في الماركسية سوى الحلم الطوباي بعودة المسيح وتحقيق جنة الأرض!

ولكن إذا كانت الماركسية حسب دريدا قد انتهت كنظرية سياسية وإقتصادية إلا ان روحها الملهمة دوما للتغيير والإحتجاج في سبيل البحث عن العدل المطلق لم تنتهي. فدريدا لا يرفض الديمقراطية الليبرالية ولكنه يرفض أن تكون قد تحققت في صورتها المثالية المرجوة، أو أن يكون النظام العالمي الجديد الذي تتسيده الولايات المتحدة الأمريكية، نهاية للتاريخ، أو

قل نهاية سعيدة لتاريخ كدح الإنسان إلى العدل المنشود على النحو الذي صوره فوكوياما في (نهاية التاريخ).

من هنا يأتي تعلق دريدا بالنزعة الطوباوية الغائية **teleology** للماركسية بحتمية تحقق الوعد بالعدل. وهو ما يمثل إنقلابا في إستراتيجة التفكيك خاصة، وتراجعا في مفاهيم "ما بعد الحداثة " عموما. فهو رغم تأكيده على نهاية الماركسية كنظرية سياسية ورفضه الجانب العملي والثوري فيها فانه يؤمن بتحقق العدل المطلق كغاية غير قابلة للتفكيك.

بل إنه يماهي بين حتمية تحقق العدل الذي بشرت به الماركسية وبين الإيمان بعودة المسيح في الأديان الكتابية. يقول: "إذا كان هناك أمر واحد تجدني غير مستعد على رفضه وإستنكاره في الماركسية إلى جانب النزعة النقدية التساؤلية، فهو، الحتمية المسيحانية **messianic affirmation**"[15].

لذلك فهو يؤكد على:"أن الروح النقدية للماركسية يجب ان تحمل معها دائما، رغما عن إعتراض كثير من الحداثيين وما بعد الحداثيين، الوعد بمجيء المسيح **messianic eschatology**"[16]. والإسكاتولوجي هي الإعتقاد بوجود نهاية او غاية للعالم فيما يعرف باليوم الآخر أو القيامة أو هي القول بان تاريخ الإنسان والعالم يسير إلى غاية نهائية تحقق فيها البشرية الكمال الإنساني، وهو ما يعرف بالسيرورات الكبري **grand narratives**. وكانت ما بعد الحداثة قد إستهدفت، أول ما إستهدفت، هذه الغايات الكونية بالنفي والتفكيك.

من هنا تأتي إشارة دريدا في الإقتباس السابق إلى إعتراض الحداثيين وما بعدهم، على الروح الغائية للماركسية التي يعول عليها ويقرن بينها وبين فكرة مجيء المسيح آخر الزمان الذي يملأ الأرض عدلا ويقيم جنة الأرض.

ولهذا السبب يعلن دريدا رفضه لقراءة (لوي ألتوسير) وأشياعه للماركسية، والتي تجرد الماركسية من البعد الايديولوجي الغائي المتمثل في النزعة الإنسانوية بحتمية تحقق العدل والسلام على حد تعبير دريدا. إن الوعد التحرري بمجيء المسيح **messianic eschatology** "الذي يملأ الارض عدلا" هو ما يبقي غير قابل للتفكيك حسب دريدا، فهذا المجيء يمثل فكرة العدل الذي يسمو فوق الحق و القانون بل ويمثل فكرة عن الديمقراطية يتجاوز مفهومها كل ما عرفناه عن الديمقراطية السائدة اليوم، كما يقول دريدا.

إن الربط بين تحقق العدل ومفهوم عودة المسيح (الشخص الذي يحق العدل المطلق) لم يكن بالنسبة لدريدا مجرد أمر عارض إقتضته معالجة رمزية الشبح وإنما صار مسألة "مركزية" في كتابات وأحاديث دريدا المتاخرة.

لكن رغما عن هذا التفريق الذي يحاول أن يقيمه دريدا بين مجيء المسيح بالمعني الديني وبين مجيئه الذي يرمز لتحقق العدل المطلق، إلا انه يقر بأن الإستدلال بفكرة عودة المسيح كما تجلت في اليهودية و المسيحية مهم جدا في توضيح دلالة هذه العودة عنده.

وبذلك فان الحديث عن عودة المسيح، يتجاوز كثيرا دلالة إستدعاء مسرحية هاملت لوليم سكشير التي أرتكز عليها دريدا كثيرا في معالجة الربط بين الشبح ومفهوم العودة في كتابه موضوع الحديث. فقد جعل دريدا

ديباجة الكتاب جملة مقتبسة من مناجاة لهاملت يظل يرددها كلازمة نغمية بطول الكتاب وعرضه: "لقد صار الزمان مفككا" **time is out of joint**

ويستهل الفصل الأول من الكتاب بمقطع مقتبس من هاملت ويختتم الكتاب بالتماس من هاملت إلى صديق له بان يخاطب شبح أبيه الملك فهو أعلم منه بذلك. وفي كل فصول الكتاب، لا يفتا دريدا الاتكاء على مسرحية هاملت في تعزيز فكرة عودة الشبح في الدلالة على الحلم بتحقق العدل.

تبدأ مسرحية هاملت لوليم شكسبير بظهور شبح ملك الدنمارك المقتول مطالبا ابنه هاملت بالثار له. وكان أخ الملك، قد تامر مع والدة هاملت لقتل الملك بأن صب السم في أذنه ثم أعتلى العرش وتزوج بالملكة (أم هاملت). ويتجدد ظهور الشبح أكثر من مرة مطالبا هاملت بضرورة الإنتقام له من أخيه الملك الغاصب. لكن هاملت يفشل في الأخذ بالثار من عمه الملك رغم تمكنه من الإختلاء به أكثر من مرة وذلك بسبب تردده الوسواسي.

وأقول ان فكرة العدل المستحيل الذي لا يتحقق إلا عبر عودة أشباح الموتى لها ورود ملحوظ في الأدب العالمي ومن أشهر الأمثلة على ذلك قصة (العباءة) للقاص الروسي الكبير نيكولاى غوغل.

وفي هذا الأفق نفسه يقول دريدا في حواره مع اليزابيث رودينيسكو: "حاولت ان أكون وفيا لأحد أشباح ماركس وهو شبح يتحرك بالهام فكرة عن العدل تظل مستعصية على كل إخفاقات الشيوعية "[17].

الجديد في طرح دريدا هذا، هو تصوره للعدل، كفكرة مستعصية، متعالية (ترانستندال) **transcendental** كغاية حتمية (اسكاتلوجي)

eschatology، غير قابلة للتفكيك، سواء تجسدت هذه الغاية بمجيء المسيح أو بتحقيق جنة الأرض بالمفهوم الماركسي.

وهذا بلا شك يعد تحولا وتراجعا جذريا لجاك دريدا عن استراتيجية التفكيك. فاذا كانت فلسفة دريدا تقوم على تفكيك أو نقض الميتافيزيقيا (مباديء التفكير العقلاني والمفاهيم والقيم والأفكار المركزية والسيرورات الغائية واليوتوبيات) فان دريدا إنقلب على نفسه في هذا الكتاب بل و في غيره من كتاباته وحواراته ومحاضراته الأخيرة وصار هو الآخر، ميتافيزيقيا بامتياز! يناجي الأرواح ويحلم باليوتوبيات وعودة المسيح!

الهوامش والمراجع

1- Jacques Derrida, Specters of Marx; The state of the Debt, the work of Mourning, and the New International, translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994, p.74

2- Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida, Edited by John D. Caputo, Fordham University Press, New York 1997, p.16

3- Ibid. p.16

4- Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, Chicago University Press 1978, p.292

5- Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida, Edited by John D. Caputo, p. 22

6- Ibid. p.211

7- Ibid. p. 211

8- Jacques Derrida, Specters of Marx; The state of the Debt, the work of Mourning, and the New International, translated by Peggy Kamuf, p.2

9- Ibid. p.15

10- Ibid. p.16

11- Ibid. p.111

12- Ibid. p.15

13- Ibid. p.110

14- Ibid. p.111

15- Ibid. p.111

16- Ibid. p.

17- اليزابيث رودينسكو، ماذا عن غد، محاورة جاك دريدا، ترجمة سليمان حرفوش - داركنعان – ط 1، 2008 ص 153

الفصل السابع

خرافة موت المؤلف

من المقولات النقدية التي راجت بين الكتاب والناقدين العرب مع رواج البنيوية وما بعدها، في الربع الأخير من القرن العشرين، مقولة (موت المؤلف) وهي الصيحة التي أطلقها سنة 1968 الناقد والأكاديمي الفرنسي **Roland Barthes** رولان بارت (1915-1980).

والمقولات النقدية هي أراء غير نهائية قابلة للأخذ والرد والدحض لذلك كلما ظهر منهج جديد في النقد الأدبي، ظهر كرد فعل له، منهج آخر نقيض. ولكنا في الوطن العربي ننظر إلى المقولات النقدية بوصفها حقائق علمية نهائية ثابتة وليس بوصفها أراء نسبية متحولة، فنسلم بكل ما تقوله وتتحول عندنا إلى عقائد جامدة ما دام أنها صادرة عن الغرب المتقدم، فنظل نستمسك بها حتى بعد أن تهجر في الغرب وتظهر مكانها مقولات بديلة.

والسبب في كل ذلك أننا لا ننظر إلى المقولات النقدية في سياقها التاريخي والثقافي والمزاجي الذي أفرزها ولكنا نتعامل معها كمفاهيم تجريدية صالحة لكل زمان ومكان. والأمر الآخر هو أننا كثيرا ما نغفل عن الدلالات الحقيقية لهذه المقولة النقدية أو تلك.

ومقولة (موت المؤلف) من المقولات النقدية التي لم نفهمها على حقيقتها ولعل ذلك من حسن حظنا. لقد فُهمت هذه المقولة عندنا في أحسن الأحوال على أن المقصود بها أن صلة المؤلف بنصه تنقطع في اللحظة التي

يفرغ فيها من كتابة النص وأن المؤلف لا يجوز له أن يتحدث عن نصه وإن تحدث فلا يحق له أن يفرض رؤيته وتفسيره الخاص على عمله الأدبي وأنه على القاريء ألا يخلط بين النص وحياة المؤلف وأن يبحث عن معنى النص في داخله لا في سيرة المؤلف.

ولا علاقة بكل ذلك بما يتحدث عنه رولان بارت في مقالته محل البحث. وإذا ما فهمناه هو مراد رولان بارت من إعلان صيحته (موت المؤلف) فإنه يكون بذلك قد جاء متأخرا إلى حظيرة النظرية النقدية بمئات إن لم نقل بآلاف السنين لأن هذا هو ما كان يحدث بالضبط منذ أن عرف الإنسان الفن والأدب (لاسيما فن القصة والرواية) بل وحتى في الشعر الذي من الصعب أن تفصل بينه وبين ذات قائله، ودونك قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

نفي الذات والتاريخ:

المقصود بمقولة (موت المؤلف) هو نفي أن يكون النص صادر عن المؤلف أو أنه تعبير عن تجربة وخبرة المؤلف في الحياة والنتيجة نفي الذات المبدعة والإبداع وأصالة المبدع. لا شك أن هذا كلام غريب وصادم ولكن هذا ما يدعو إليه رولان بارت صراحة في مقالته (موت المؤلف) التي سوف نعرض لتفاصيلها وحيثياتها هنا أدناه.

وهذه النظرة العدمية للعملية الإبداعية ما هي إلا جزء من نزعة شاملة تقصي ذات الفرد عن مركز الوجود الإنساني وتنكر أي دور فاعل لها في التاريخ وتحل اللغة مكانها بحيث تصبح الذات هي نتاج اللغة وليست اللغة هي نتاج الذات ويتحول العالم وكل شيء إلى نص.

غني عن القول أن الحركة البنيوية انبثقت أصلا من استثمار وإعادة توظيف وتأويل نظريات فرديناند دي سوسير (1857-1913) في علم اللغة. فسوسير نفسه لم يكن يعلم شيئا عن شيء اسمه "بنيوية" ولم يدر بخلده أن نظرياته يمكن أن يعاد تفسيرها لينتهي بها المطاف إلى ما انتهت إليه الحركة البنيوية.

من المعلوم أن سوسير قد ميز بين الكلام واللغة واصفا اللغة بأنها "مؤسسة اجتماعية"[1]. والكلام بأنه نشاط فردي، ولدراسة اللغة دراسة علمية يتوجب علينا كما يقول سوسير أن نركز على دراسة وحدات اللغة ونتجاهل الكلام وما يقوله.

أما في شأن المعنى فيذهب سوسير إلى أن المعنى ليس كامنا بصورة طبيعية في الكلمة بمفردها ولكنه وليد تعالق الكلمات واختلافها عن بعضها البعض داخل نظام اللغة. أي أن المعنى لا يوجد خارج النظام اللغوي وانما هو نتاج لعلاقات الكلمات داخل بنية أو نظام اللغة[2].

ولدراسة الأدب دراسة علمية كما يزعمون أخذ البنيويون هذه النظريات وطبقوها على نقد الأدب فقاموا أولا بتعليق الكلام (مضمون وموضوع النص) وإقصاء قائل الكلام (المؤلف) واكتفوا بتحليل عناصر لغة النص مجردة من أبعادها الدلالية والذاتية والمجتمعية والتاريخية والواقعية.

في تقييمه لحصاد الحركة البنيوية في النقد الأدبي يقول الناقد الإنجليزي البارز تيري ايجلتون الأستاذ بجامعة اكسفورد: "في اللحظة التي وضعت فيها البنيوية الموضوع الواقعي بين أقواس، وضعت أيضا الذات الإنسانية

بين أقواس. الحقيقة يمكن القول أن هذه الحركة المزدوجة تمثل طبيعة المشروع البنيوي. فالعمل الأدبي لا يحيل إلى موضوع ما كما أنه ليس تعبيرا عن ذات الفرد، وما تبقى نظام من قوانين معلق في الهواء.. إن القول أن للبنيوية مشكلة مع الذات هو قول ملطف شيئا ما، فالذات قد تمت تصفيتها فعلا وجرى إختزالها في وظيفة في بنية لا شخصية. أو قل أن الذات الجديدة هي النظام ذاته وقد أعزيت إليه كل خصائص الفرد التقليدية مثل الإستقلالية والوحدة والتنظيم الذاتي وغيرها. إن البنيوية ضد الإنسانوية، ليس بمعنى أن أنصارها يخطفون من الأطفال حلواهم ولكن بمعنى أنهم يرفضون الأسطورة القائلة بأن المعنى يبدأ وينتهي بخبرة الفرد"[3].

وبرغم أن تيري ايجلتون قد كتب هذا الكلام في سياق تقييم شامل للحركة البنيوية إلا أن المطلع على مقالة رولان بارت (موت المؤلف) يخيل إليه كأنما ايجلتون قد كتب هذا الكلام بعد فراغه توا من قراءة مقالة بارت. فكل ما ورد في حديث ايجلتون يجري تأكيده في كل فقرة من فقرات مقالة (الموت المؤلف). وفيما يلي نتناول أراء بارت بشيء من التفصيل.

الخلط بين المستوى الفني والواقعي:

نشر رولان بارت مقالته **The Death of The Author**(موت المؤلف) لأول مرة سنة 1968 وقد أعاد نشرها ضمن مجموعة من المقالات في كتاب يحمل عنوان**"Image-Music-Text"** (الصورة – الموسيقى – النص) والذي صدرت ترجمته إلى الإنجليزية سنة 1977 بقلم ستيفن هيث وقد اعتمدنا هنا على هذه الترجمة الإنجليزية. هذا، وتتألف المقالة من ست

صفحات من القطع دون المتوسط وقد مزج فيها بارت بين مقولات البنيوية ومقولات ما بعد البنيوية على النحو الذي يأتي بيانه.

يبدأ بارت المقالة بايراد جملة وصفية في قصة "سرازين"، الحقيقة هي رواية قصيرة، للروائي الفرنسي بلزاك حيث تصف الجملة صورة رجل متنكر في هيئة امراة بالقول: "هذه هي المرأة بذاتها بكل هواجسها المباغتة ونزواتها غير المنطقية وبكل مخاوفها الغريزية وجرأتها الطائشة وبكل ثرثراتها ورقتها العذبة".

بعد ايراده لهذا الوصف يتسآءل بارت مباشرة: "من الذي يتحدث هنا؟ هل هو بطل القصة الذي لا يزال يجهل تنكر ذلك المخنث في صورة امرأة؟ هل هو بلزاك الفرد مزودا بتجربته الشخصية في معرفة المرأة؟ أم هو بلزاك المؤلف يفصح عن أفكاره الأدبية في الأنوثة؟ هل هي الحكمة الكونية؟ أم الذهنية الرومانسية؟"[4].

وقبل أن يترك بارت مساحة للقاريء لتأمل التساؤلات التي يفتتح بها مقالته، يباغته على الفور بالاجابة قائلا: "نحن لا نعرف بالضبط من المتحدث وسوف لن نعرف لأن الكتابة تحطيم لكل صوت وكل بداية وكل أصل"[5].

هكذا بهذا الحسم اليقيني يصدر حكمه علينا جميعا بأننا سوف لن نعرف قائل الجملة المقتبسة ومن غير نقاش وتسبيب سوى الزعم بأن "الكتابة تحطيم لكل صوت"! ونحن نرى أن هذه التسآؤلات ليس لها ما يبررها فنيا وواقعيا ومنطقيا ففيها خلط ظاهر للأوراق بين المستويين الفني والواقعي.

فالراوي أو البطل شخصيات فنية وهمية من إبداع خيال الكاتب ولا يجوز المساواة بينها والمؤلف كما فعل بارت في صياغته للأسئلة.

وعلى أية حال بعد التمييز بين المستوى الفني والواقعي نستطيع أن نتعرف على قائل الجملة المستشهد بها. فبمنطق الفن المتكلم هو إما الراوي (الأنا السارد) وإما البطل وهذا يحدده السياق الواردة فيه الجملة بالقصة. ومن حيث الواقع المتكلم هو الكاتب والروائي الفرنسي بلزاك بكل تجربته وخبرته في الحياة وبكل معرفته بالأنوثة وبالحكمة الكونية وبذهنيته الرومانسية بوصفه ذاتا فردية مبدعة.

وبارت مقر منذ أول سطر من المقالة بأن الكاتب والواصف هو بلزاك حيث يقول:"في قصته-سرازين- يكتب بلزاك واصفا في الجملة التالية..". ولكنه يريد إقناعنا أن بلزاك ليس هو المتحدث. المتحدث اللغة!

يقول: "كان الفرنسي مالارميه أول كاتب ينادي بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل الشخص الذي كان ينظر إليه دائما بأنه سيد اللغة. فبالنسبة لمالارميه وبالنسبة لنا نحن أيضا اللغة هي التي تتحدث لا المؤلف. أن تكتب هو أن تصل مرحلة تكون فيها اللغة هي الفاعلة والمؤدية ولست أنا"[6].

سبقت الإشارة إلى أن إحلال اللغة محل الذات الكاتبة جزء من نزعة شاملة تسعى إلى تقويض مركزية الذات الفردية بوصفها مصدر الإبداع الأدبي وبوصفها العنصر الفاعل في حركة التاريخ وسلبها كل القيم الإنسانوية التي ناضلت من أجلها طويلا وبدأت في تحقيقها في عصر التنوير الأوربي. ولهذا يقول بارت: " المؤلف فكرة حديثة فهي نتاج مجتمعاتنا التي اكتشفت بعد خروجها من القرون الوسطى قيمة ومكانة الفرد وذلك

بفضل التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية والعقيدة الشخصية لحركة الإصلاح الديني. فكان من الطبيعي أن تعزو هذه الوضعية، التي تمثل خلاصة الآيديولوجيا الرأسمالية، أهمية عظمى لشخص المؤلف"[7].

وهنا يكشف بارت عن نزعته الآيديولوجية في مناهضة القيم التي تعلي من شأن الذات وذلك بوصفها قيما رأسمالية برجوازية. غير أن المستهدف بالتصفية ليس ذات المؤلف وحده وإنما التصفية تستهدف الناقد والتفسير ومعنى النص والموضوع بكل أبعاده الواقعية والإجتماعية والتاريخية لتصبح الدعوة إلى موت المؤلف، دعوة إلى نفي كل عناصر النشاط الأدبي.

يقول: "حينما يتم إقصاء المؤلف، تصبح دعوى التفسير بلا طائل. أن تعطى النص مؤلفا يعني أن تضع حدا للنص وأن تفرض عليه مدلولا نهائيا وبذلك تغلق الكتابة وهذا يلائم الناقد تماما. فالنقد يرى مهمته الأساسية في الكشف عن المؤلف - الكشف عن المجتمع والتاريخ والذات والحرية في النص. وعندما يتم اكتشاف المؤلف يتم تفسير النص وهو ما يعد نصرا للناقد. لذلك ليس غريبا أن يمثل تقويض المؤلف تقويضا للناقد"[8].

وفي غمرة حماسه يصف بارت ما يدعو إليه بالثورة بينما يصف ما يقوم به النقد التقليدي من الإعتقاد في المؤلف والموضوع والمعنى والتفسير، باللاهوت: "ترفض الكتابة أن تعزو سرا أو معنى نهائي للنص، وللعالم بوصفه نصا وبذلك تحرر ما يمكن أن نسميه النشاط الثوري المضاد للاهوت. لأن تثبيت المعنى هو رفض للإله ولكل تجسداته من عقل وعلم وقانون"[9].

وهو يقصد بالإله هنا المؤلف وباللاهوت الإعتقاد في وجود المؤلف ومعنى ثابت للنص ووجود عقل وعلم وقانون يُستند إليه في فهم وتفسير النص. ورفض كل ذلك هو النشاط الثوري المضاد الذي يقوم به بارت والبنيويون وما بعد البنيويين.

ويمضي بارت في الإصرار على نفي علاقة المؤلف بنصه إلى حد القول: "حينما يعتقد في وجود المؤلف، يعتقد دائما أنه يمثل ماضي كتابه.. يوجد قبله، يغذيه، يفكر ويعاني ويعيش من أجله كما الأب بالنسبة لابنه. أما الكاتب الحديث فيولد بالتزامن مع ولادة النص ولا مجال له أن يسبق الكتابة"[10].

نفي الأصالة والإبداع:

إذا كان المؤلف ليس هو الأب الشرعي للنص، يفكر ويعيش ويعاني من أجله إلى حين ولادته، فما مصدر اللغة أو الكتابة التي يتألف منها النص؟

وبهذا السؤال نكون قد ولجنا في مقولات النصية والتناص. وهذه من مقولات "ما بعد البنيوية" أو التفكيك تحديدا. والنصية **textualty** هي الإعتقاد أن كل شيء نص أو كتابة، فالعالم كله نص! والتناص **Intertexualty** هو الإعتقاد في أنه لا يوجد نص أصيل وأن كل نص إنما هو إعادة تشكيل لنصوص أخرى سابقة، وعى الكاتب بذلك أم لم يع، والنتيجة موت المؤلف مرة أخرى ونفي الأصالة والإبداع.

يقول تيري ايجلتون متحدثا عن النصية والتناص: "كل النصوص محبوكة من نصوص أدبية، ليس بالمفهوم التقليدي بمعنى التأثير والتأثر، ولكن بالمفهوم الأكثر جذرية حيث أن كل كلمة وكل عبارة وكل مقطع هو

إعـادة انتـاج للكتابـات الأخـرى السـابقة والمحيطـة بالعمـل الأدبي. فـلا شيء يسـمى أصالة أدبية ولا يوجد عمل يمكن أن يوصف بأنه العمـل الأول. وكـل الأدب إنمـا هـو تناص"[11].

وكل ذلك يؤكده رولان بارت في مقالة (موت المؤلف) في أكثر من موضع: " النص.. فضاء متعدد الأبعاد حيث تمتزج فيه وتصطرع كتابات مختلفة ليس من بينها مـا هـو أصيل.. النص نسيج من الإحالات والإقتباسات المستقاة من بؤر ثقافية لا حصر لها"[12]. ثم يقول: "يتألف النص من كتابات متعددة مقتبسة مـن ثقافـات مختلفـة تـدخل في صراع وفي علاقات حوارية ومجازية متبادلة فيما بينها"[13].

ولكن لو سلمنا جدلا بذلك فالسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: من الذي أتى بهذه الكتابات المختلفة ونسج منها النص؟ بل من الذي أنتج النصـوص والكتابـات السـابقة التي يتألف منها النص؟ أليست الذات الإنسانية؟!

من المفارقات أن رولان بارت بعد أن أقصى المؤلف وكل العناصر الأساسـية للعمـل الأدبي، أبقى على القاريء. ولكنه لم يتعطف عليه بالبقاء الإ بعـد أن جـرده مـن كافـة مقوماته الحياتيـة والإنسـانية. يقـول: "القـاريء هـو الفضـاء الـذي تـنقش عليـه كـل الإحالات التي تتألف منها الكتابة دون أن تفقـد هويتهـا... فالقـاريء بـلا تـاريخ وبـلا سيرة وبلا سيكولوجية، هو فقط الشخص الممسك بكل الآثار التـي يتشـكل منـا الـنص المكتوب.. فمولد القاريء يجب أن يكون على حساب موت المؤلف"[14].

الجملة الأخيرة في هذه الفقرة هي ختام مقالة رولان بارت.

وهنا يلتقي بارت مع دريدا حول مفهوم "النصية" وتفكيك ذات المؤلف ونبذ السياقات الخارجية للكتابة حيث يقول دريدا في مقالته المعنونة (العيش: على التخوم) والتي نشرت بالكتاب المنفستو لجماعة ييل التفكيكية الصادر سنة 1979 والذي جاء تحت عنوان (التفكيك والنقد الأدبي) يقول: "إن ما حدث.. هو نوع من الاجتياح الذي أفسد كل هذه الحدود والتقسيمات وأجبرنا على أن نتوسع في المفهوم المتفق عليه وفي الفكرة المهيمنة لنص، ما نزال لأسباب استراتيجية، نسميه نصا، هو جزئيا نص لم يعد جسدا مكتملا من الكتابة أو مضمونا مغلقا بين دفتي كتاب أو بين هوامشه وإنما شبكة اختلافات، نسيج من الآثار يشير باستمرار وبلا توقف إلى شيء بخلاف ذاته، إلى آثار اختلافية أخرى. وهكذا فقد اجتاح النص كل الحدود المرسومة له.. إنه اجتياح لكل الحدود ولكل شيء يمكن أن يقف في وجه الكتابة: الكلام والحياة والعالم والواقع والتاريخ وغيرها، وكل ما يمثل مرجعا كالجسد والعقل والوعي واللاوعي والسياسة والإقتصاد وغيرها"[(15)].

وهذا تأكيد مفصل لما سبق أن ذكره دريدا في كتابه (في القراماتولوجي) في عبارته الموجزة "لا شيء خارج النص".

ويعلق فينسنت ليتش أحد شراح التفكيك على حديث دريدا السابق بالقول:"العالم ينبثق في التفكيك كنص لانهائي. فكل شيء يتحول إلى نص.. وعوضا عن الأدب يصبح لدينا النصية، وعوضا عن الذات يصبح لدينا التناصص بحيث يموت المؤلفون ليحيا القراء وتصبح كل الذاوت، ذوات النقاد والشعراء والقراء بناءات لغوية"[(16)].

رد الإعتبار إلى الذات والمعنى:

بعد أفول نجم الحركة البنيوية في الغرب مع نهاية حقبة الستينيات. وبعد انحسار بريق التفكيك في الغرب مع نهاية عقد الثمانينات، اتجهت النظرية النقدية في الغرب إلى التأويل وإلى نظريات القراءة والتلقي وإلى تيارات مثل التاريخانية الجديدة والنقد ما بعد الكولونيالي والنقد الثقافي. وهذه الإتجاهات ليست كلها جديدة تماما ولكنها جميعا ترد الإعتبار إلى كافة عناصر النشاط الأدبي والنقدي وعلى رأسها المؤلف بوصفه مصدر النص ومبدعه وإلى المعنى والموضوع والقاريء وإلى كل السياقات التاريخية والإجتماعية والثقافية للنص. ولم يعد هنالك في الغرب من يتحدث عن (موت المؤلف) سواء بالمفهوم الذي طرحه رولان بارت، كما رأينا، أو بالمفهوم الذي فهمناه عنه نحن في العالم العربي.

الهوامش والمراجع

1- F. de Saussure, Course in General Linguistics, Translated by Roy Harris, Duckworth, 1999, p.15

2- Ibid. 113-116

3- Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction, University of Minnesota Pess,2003,p.98

4- Roland Barthes, The Death of The Author, From; Image-Music- Text, Translated by Stephen Heath, Hill And Wang, New York,1977, p.142

5- Ibid. 142

6- Ibid. 143

7- Ibid. 142,143

8- Ibid. 147

9- Ibid. 147

10- Ibid. 145

11- Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction, University of Minnesota Pess,2003,p. 119

12- Roland Barthes, The Death of The Author, From; Image-Music- Text, p. 146

13- Ibid. 148

14- Ibid. p. 148

15- Cited By Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York, 1983, p. 118

16- Ibid. p. 122

الباب الثاني

الفصل الأول

النظرية النقدية والعودة إلى التأويل

في كتابه (النقد التفكيكي) الذي صدر سنة 1983 وهو من الكتب الشارحة والناقدة للتفكيك في آن معا، تنبأ الأكاديمي الأمريكي، فينسنت ليتش، بأنه خلال عقد واحد فقط سوف يعاد إحياء علم التأويل وسوف يشهد ازدهارا واسعا ليكتسح التفكيك الذي يراه "يحتضر" منذ ذلك الوقت و"ليعيد تأسيس المعنى والنظام" إلى النظرية النقدية عقب البلبلة التي أحدثها جاك دريدا[1].

وقد صدقت نبوة ليتش إذ لم يكد عقد الثمانينات أن ينصرم حتى انحسر تأثير التفكيك في الغرب واتجهت النظرية النقدية بكل ثقلها إلى التأويل. ومع مطالع تسعينيات القرن الماضي بزغ نجم الإيطالي امبرتو إيكو كأهم منظر في التأويل والسميولوجيا. وسلطت الأضواء مجددا على مساهمات هيدجر وجادامر في علم التأويل وبرزت أعمال الأمريكي إ. د. هيرش والفرنسي بول ريكور.

وقد اتاحت العودة إلى التأويل فرصة ذهبية للباحثين والنقاد في العالم العربي ربما لأول مرة في التاريخ الحديث للمساهمة مع الآخرين في تأسيس نظرية للتأويل انطلاقا من تراثهم الضخم واستلهاما لأحدث ما انجزته البشرية من معارف. فالثقافة العربية الإسلامية هي ثقافة النص والمعنى ويمثل التفسير والتأويل الوقود المحرك لهذه الثقافة. فلا عجب أن ورث العرب أضخم تراث في فنون التأويل وعلومه.

لكن للأسف حتى الآن لم يستثمر الكتاب والمفكرون العرب هذه الفرصة الذهبية التي وفرتها لهم عودة النظرية النقدية إلى التأويل وظلت ذهنية التبعية والانبهار بالآخر الغربي هي المسيطرة. فبعد مطاردة آخر "صيحات" رولان بارت وفوكو وجاك دريدا، تحولنا إلى ملاحقة آخر مقولات امبرتو إيكو وجادامر وبول ريكور وذلك دون مساءلة هذه المقولات ودون إقامة حوار جدلي معها وربطها بموروثنا الثقافي والفكري.

ولكن يجب علينا ان نذكر وبكثير من الإعجاب مبادرات الدكتور نصر حامد أبو زيد الرائدة في الدراسات التأويلية والتي بدأها منذ منتصف سبعينات القرن الماضي واستمرت حتى وفاته. فقد جاءت رسالته للماجستير سنة 1976 تحت عنوان (الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة) ثم جاءت أطروحة الدكتوراه سنة 1979 بعنوان (فلسفة التأويل عند ابن عربي) ثم توالت مؤلفاته في ذات الاتجاه ومن أبرزها (مفهوم النص- دراسة في علوم القرآن)1991 وكتابه (إشكاليات القراءة وآليات التأويل) وكتابه (الخطاب والتأويل)2000 وغيرها من الكتب.

مفهوم التأويل في الفكر العربي الإسلامي:

لم تكن كلمة تأويل متداولة على نطاق واسع في الثقافة العربية الإسلامية قبل اكتساح النظرية التأويلية للمشهد النقدي في الآونة الأخيرة. إذ كانت كلمة تفسير هي الأكثر رواجا. وقد خصت الثقافة العربية والإسلامية النص القرآني بالتفسير والتأويل بينما خصت الشعر وغيره من النصوص بالشرح.

والتفسير والتأويل لغةً بمعنى واحد إلا أن التفسير أعـم والتأويـل أخـص. التفسـير هو بيان المعنى الظاهر للفظ والعبـارة، والتأويـل اسـتنباط معنـى أعمـق وأبعـد مـما يعطيه ظاهر اللفظ والعبارة. ويمكن القول أن التأويل هو الطرف اللطيف من التفسير أو قل إن التفسير هو قاعدة هرم المعاني والتأويل قمتها. باختصار التأويل هـو المعنـى الاصطلاحي للتفسير.

جاء في معجم لسان العرب: قال: ابن الأثير: التأويـل هـو مـن آل الشيء يـؤول إلى كذا أي رجع وصار إليه، والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفـظ عـن وضـعه الأصـلي إلى مـا يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ. وقال أبو العبـاس ثعلـب: التأويـل والمعنـى والتفسير واحد. وقال الليث: التأول والتأويل تفسـير الكـلام الـذي تختلـف معانيـه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه.

وقـد أورد السـيوطي في كتابـه (الإتقـان في علـوم القـرآن) جملـة مـن التعريفـات منها[2]:

قال الراغب (الأصفهاني): "التفسير أعـم مـن التأويـل وأكـثر اسـتعماله في الألفـاظ ومفرداتها. وأكثر التأويـل في المعـاني والجمـل، وأكـثر مـا يسـتعمل في الكتـب الإلهيـة، والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها".

وقال غيره: "التفسير بيان لفظ لا يحتمل إلا وجهـا واحـدا، والتأويـل توجيـه لفـظ متوجه إلى معان مختلفة إلى واحد منها بما ظهر من الأدلة".

وقال أبو طالب التغلبي: "التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجـازا، كتفسـير الصراط بالطريق والصيب بالمطر، والتأويل تفسير باطن اللفظ".

أما الفيلسوف ابن رشد فيعـرف التأويـل في كتابـه (فصـل المقـال) بـالقول "ومعنى التأويـل هـو اخـراج دلالـة اللفـظ مـن الدلالـة الحقيقيـة إلى الدلالـة

المجازة من غير ان يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عدت في تعريف اصناف الكلام المجرد المجازي"[3].

غير أن الدكتور نصر حامد أبو زيد يرى أنه لا يوجد فرق بين التفسير والتأويل وأنهما في الأصل شيء واحد وأن التفرقة بينهما تفرقة اصطلاحية متأخرة: "تفرقة تعلي من شأن التفسير وتغض من قيمة التأويل على أساس من موضوعية الأول وذاتية الثاني"[4].

ويعتقد الدكتور أبو زيد أن كلمة "تأويل" كانت هي الفاشية في اللغة العربية لحظة نزول القرآن ويستدل على ذلك بأن كلمة "تفسير" وردت مرة واحدة في القرآن بينما وردت كلمة تأويل أكثر من عشر مرات. كما يستدل بأن أول تفسير للقرآن الكريم وهو لمحمد بن جرير الطبري قد أطلق عليه اسم (جامع البيان في تأويل آي القرآن) حيث يبدأ كل أية بالشرح قائلا: "تأويل قوله تعالى.."[5].

غير أنه، والحديث للدكتور أبو زيد "رغم هذه الأسبقية الدلالية والتداولية لمصطلح التأويل مقابل مصطلح التفسير، درج العلماء المسلمون منذ القرن الرابع الهجري تقريبا- باستثناء الشيعة والمتصوفة- على تفضيل مصطلح التفسير على مصطلح التأويل. وصار شائعا أن التأويل جنوح عن المقاصد والدلالات الموضوعية في القرآن"[6].

وإن كنا نتفق مع الدكتور نصر حامد أبو زيد في أن هنالك عوامل تاريخية وعقائدية وسياسية أدت إلى سيادة مصطلح التفسير على مصطلح التأويل ومن أبرزها "صراع التأويلات" الفكري بين المعتزلة والأشاعرة،

والذي حسم بتدخل السلطة السياسية، لصالح الأشاعرة، إلا أننا نختلف معه في قوله أن التفرقة بين التأويل والتفسير تفرقة اصطلاحية متأخرة.

وذلك لأن التمييز الاصطلاحي بين التفسير والتأويل على النحو الذي بسطناه أعلاه، بدأ مع نزول القرآن وأن القرآن نفسه قد أعلى من شأن التأويل عندما استعمل التأويل للدلالة على المعنى الباطن أو الرمزي مقابل المعنى الظاهر البين الدلالة.

إن ورود التفسير مرة واحدة فقط مقابل ورود التأويل سبع عشرة مرة هو في حد ذاته دليل على إعلاء القرآن الكريم من شأن التأويل. وأغلب المرات السبع عشرة التي وردت فيها كلمة تأويل، وردت بالمعنى الاصطلاحي أي بيان باطن النص.ومن هذه المرات السبع عشرة، فقد وردت كلمة التأويل ثمان مرات في سورة يوسف متعلقة بتفسير الرؤيا والأحلام والأحاديث. ووردت مرتين في سورة الكهف في قصة نبي الله موسى والعبد الصالح (الخضر).

ولما كان تفسير الرؤيا والأحلام لا يغني فيه الوقوف عند ظاهر اللفظ، ولا بد فيه من العبور إلى المعنى الرمزي، فإن الذي يناسبها هو التأويل. وحيث أن قصة موسى والخضر متعلقة ببيان العلاقة بين الظاهر والباطن، فإن ما يناسب تفسير ما أتى به العبد الصالح من أفعال هو التأويل لتعلقه بدلالة باطن الفعل. أما بقية المرات السبع عشرة التي وردت فيها كلمة تأويل فتتراوح بين بيان المعنى المجازي والرمزي وبين معنى العاقبة والرجوع والمصير من آل يؤول أولا وتأويلا إذا رجع وصار.

ولذا فإن الإعلاء من قيمة التأويل لا يكون بمحاولة التوحيد بينه وبين التفسير والقول أن التفرقة بينهما ليست أصلا وأنها تفرقة جاءت مؤخرا بدوافع أيديولوجية على النحو الذي ذهب إليه الدكتور نصر حامد أبو زيد، وإنما يكون ببيان أن القرآن نفسه قد أعلى من شأن التأويل حينما استعمل التأويل في معنى شرح الدلالة الرمزية للنص.

وقد وعى الصحابة رضوان الله عليهم بالطبيعة التأويلية للنص القرآني. فقد روى الطبري وأخرجه البخاري عن ابن عباس، قال: قال عمر بن الخطاب يوما لأصحاب رسول الله، فيمن ترون هذه الآية نزلت: "أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعناب تجري من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمرات وأصابه الكبر وله ذرية ضعفاء فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت"؟ - البقرة 266. قالوا الله أعلم. فغضب عمر وقال: قولوا: نعلم أو لا نعلم. فقال ابن عباس: في نفسي منها شيء، فقال: يا ابن أخي قل ولا تحقر نفسك، قال ابن عباس: ضُرِبت مثلا لعمل، قال عمر: أي عمل؟ قال ابن عباس: لرجل غنِي عمل بطاعة الله ثم بعث الله له الشيطان فعمل بالمعاصي حتى أغرق أعماله"[7].

وقد وري عن على كرم الله وجهه، قوله: "القرآن حمَّال أوجه".

ومن أقوى الأدلة على تمييز النص القرآني نفسه بين التفسير والتأويل معليا من شأن الأخير، آية "المحكم والمتشابه" وهي قوله تعالى: "هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات أما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب". آل عمران- الآية 7.

جاء في تفسر ابن كثير: آيات محكمات أي بيانات واضحات لا التباس فيها على أحد. ومنه آيات أخر فيها اشتباه في الدلالة على كثير من الناس او بعضهم". أي أن المحكم لا يحتمل إلا معنى واحدا أما المتشابه فيحتمل أكثر من معنى ولا يبين معناه الحقيقي إلا بالتأويل.

وقد أثارت الآية جدلا بين القراء والمفسرين حول موضع الوقف في التلاوة وحول العلم بتأويل المتشابه: هل الوقف عند لفظ الجلالة وبالتالي يكون معنى الآية لا يعلم تأويله إلا الله أم أن الوقف عند قوله "والراسخون في العلم" وبالتالي يكون المعنى والراسخون في العلم يعلمون تأويله؟

ذهب "الكثير من المفسرين وأهل الأصول" على حد عبارة ابن كثير، إلى الوقف عند قوله تعالى: "والراسخون في العلم" وحجتهم في ذلك كما يقول ابن كثير "الخطاب بما لا يُفهم بعيد". كما استدلوا على ذلك بما روي عن ابن عباس: "أنا من الراسخين في العلم الذين يعلمون تأويله". وكذلك بما روي عن مجاهد تلميذ ابن عباس قوله: "الراسخون في العلم يعلمون تأويله". وكذلك استدلوا بدعاء النبي (ص) إلى ابن عباس بقوله: "اللهم فقه في الدين وعلمه التأويل".

وكلمة التأويل الواردة في الحديث المقصود بها التأويل بمعنى بيان باطن اللفظ بدليل أن جل التأويلات المنسوبة إلى ابن عباس تنحو إلى تجاوز ظاهر النص إلى باطنه ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما أورده الطبري في تفسيره للآية: "أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها"- الأعراف، الآية 17، أن ابن عباس قال في تأويلها: "هذا مثلٌ ضربه الله فاحتملت منه القلوب على قدر يقينها". أي أن الأودية هي القلوب والماء اليقين.

وروى الطبري أنه لما نزلت "وسع كرسيه السموات والأرض" قال أصحاب رسول الله (ص) يا رسول الله هذا الكرسي وسع السموات والأرض، فكيف العرش؟ فانزل الله تعالى: "وما قدرا الله حق قدره". وقد فسر ابن عباس الآية على أن "كرسيه: علمه"[8].

ويذهب ابن قتيبة (ت 276هـ) في كتابه (تأويل مُشكِل القرآن) إلى القول: ولسنا ممن يزعم أن المتشابه في القرآن لا يعلمه الراسخون في العلم. ولو لم يكن للراسخين في العلم حظ في المتشابه إلا أن يقولوا " أمنا به كل من عند ربنا" لم يكن للراسخين فضل على المتعلمين بل على جهلة المسلمين لأنهم جميعا يقولون: آمنا به كل من عند ربنا"[9]..

ثم يضيف "وبعد، فإنا لم نر المفسرين توقفوا عن شيء من القرآن فقالوا: هذا متشابه لا يعلمه إلا الله، بل أمروه كله على التفسير.. فان قال قائل: كيف يجوز في اللغة أن يعلمه الراسخون في العلم والله تعالى يقول: "وما يعلم تأويه إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به" وانت إذا أشركت الراسخين في العلم انقطعوا عن (يقولون) وليست هاهنا واو نسق توجب للراسخين فعلين. قلنا له: إن (يقولون) ها هنا في معنى الحال كأنه قال: الراسخون في العلم قائلين: آمنا به"[10].

وإلى ذلك يمضي ابن رشد في كتابه (فصل المقال) حيث يقول: "الاختيار عندنا هو الوقوف على قوله تعالى "الراسخون في العلم" لأنه اذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل، لم تكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الإيمان به ما لا يوجد عند غير اهل العلم. وقد وصفهم الله بأنهم المؤمنون به، وهذا انما يحمل على الإيمان الذي يكون من قِبَل البرهان، ولا يكون إلا مع العلم بالتأويل"[11].

وهكذا أكثر علماء المسلمين مع التأويل بالمعنى الاصطلاحي بما في ذلك الأشاعرة والحنابلة. فهم لا ينكرون التأويل لكنهم يرفضون التأويلات المفرطة والمغالية من وجهة نظرهم. لذلك نجد حتى ابن القيم الجوزية الذي عده الدكتور نصر ابو زيد من الذين يعلون من شان التفسير ويغضون من قيمة التأويل، لا يتسامح وحسب، مع تأويل الصوفية للقرآن، بل يعده من ضروب التفسير المشروعة، وذلك في كتابه (التبيان في أقسام القرآن) حيث يقول: "تفسير على الإشارة والقياس وهو الذي ينحو إليه كثير من المتصوفة وغيرهم وهذا لا بأس به بأربعة شرائط: أن لا يناقض معنى الآية وأن يكون معنى صحيحا في نفسه وأن يكون في اللفظ إشعار به وأن يكون بينه وبين معنى الآية ارتباط وتلازم، فإذا اجتمعت هذه الأمور كان استنباطا حسنا"[12].

وينطلق المتصوفة في تأويلاتهم للنص القرآني من اعتقادهم بوجود "آيات آفاق" و"آيات نفوس" آيات الآفاق تمثل المعنى الظاهر بينما تمثل آيات النفوس المعنى الباطن وذلك كما يقول ابن عربي، استنادا إلى قوله تعالى: "سنريهم آياتنا في الآفاق وفي انفسهم حتى تبين لهم أنه الحق". فهم اقتداء بابن عباس يقولون في تأويل الآية: "أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها" إن الماء، في مستوى آيات النفوس، العلم والأودية القلوب.

ويقولون مثلا في تأويل قوله تعالى: "اخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى" إن النعلين في مستوى آيات النفوس، النفس والجسد، أي هوى النفس وملذات الجسد. وهو كما ترى استنباط حسن يثري المعنى ويعمقه ولا يتعارض مع فحوى دلالة النص.

التأويل وأثره في نشوء علوم البلاغة وعلم الكلام:

كان تأويل النص القرآني الحافز الحاسم في نشوء علوم النحو والبلاغة العربية وعلم الكلام وعلم أصول الفقه.

فمن المعلوم أن إعجاز النص القرآني إعجاز لغوي. فلا عجب أن احتوى النص القرآني على كل أساليب البلاغة والمجاز التي عرفت في كلام العرب فكانت أبرز خواص النص القرآني تعدد المعاني والدلالات.

وأول مصطلح بلاغي يستخدم في تأويل القرآن هو كلمة "مَثل" التي ترد كثيرا في القرآن حيث كان ابن عباس كثيرا ما يقول في تأويل نص ما متعدد المعاني: "هذا مثل ضربه الله". وإلى جانب المثل استخدم ابن عباس مصطلح "كناية" قريبا جدا من معناه البلاغي، وذلك عندما يفسر كلمات مثل "الرفث" و" المباشرة" و"اللمس" بقوله إنها تعني "الجماع ولكن الله كريم يكني ما شاء بما يشاء"[13].

وكان أول كتاب يصل إلينا يبحث في تعدد دلالات ومعاني القرآن الكريم تبعا لتعدد السياقات واختلافها هو كتاب (الأشباه والنظائر) لمقاتل ابن سليمان (ت 150 هـ). وفيه يقول: "لا يكون الرجل فقيها كل الفقه حتى يرى للقرآن وجوها كثيرة"[14].

ومن الأمثلة التي يوردها على تعدد المعاني باختلاف سياق الكلام، كلمة "الموت" فيقول إن لها خمسة وجوه، الأربعة الأولى كلها معان فرعية كأن يُشار بها في القرآن إلى النطف التي لم تخلق، أو إلى الضال عن التوحيد، أو إلى جدوبة الأرض وقلة النبات، أو إلى ذهاب الروح عقوبة بغير أن يستوفوا الأرزاق[15].

وهو يقصد بالمعاني الفرعية المعاني "المجازية" إذا لم يكن مصطلح مجاز قد عُرف في ذلك الوقت. أما الوجه الخامس فهو المعنى الأصلي (المباشر) وهو "ذهاب الروح بالآجال وهو الموت الذي لا يرجع صاحبه إلى الدنيا". أي المعنى الحرفي الحقيقي.

ويرى أن لكلمة "الماء" وجوها ثلاثة هي المطر، والنطفة، والوجه الثالث الماء يعني القرآن كما أن الماء حياة الناس كذلك القرآن حياة لمن آمن به". وهنا يشير بالمعنى الثالث إلى تأويل ابن عباس لقوله تعالي "أنزلنا من السماء ماء فسالت أودية بقدرها". والذي سبق التوقف عنده.

وأول من استخدم كلمة "مجاز" هو أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 209 هـ) وذلك في كتابه (مجاز القرآن) ويشتمل مفهوم المجاز عنده على دراسة كافة الأساليب البلاغية والنحوية. ويقول إن الدافع لوضع هذا الكتاب: إن كاتبا للفضل بن ربيع سأله عن قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين" وقال إنما يقع الوعد بما عُرف مثله وهذا لم يُعرف. فقال له أبو عبيدة: "إنما كلم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امريء القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به. فأستحسن الفضل ذلك واستحسنه السائل، وعزمت في ذلك اليوم أن أضع كتابا في القرآن في مثل هذا وأشباهه وما يحتاج إليه من علمه، فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابي الذي سميته المجاز"[16].

"ومن انجازات أبي عبيدة أن يلتفت إلى ما يمكن أن نطلق عليه أسلوب "التشخيص" في القرآن وهو اطلاق صفات انسانية على الحيوان والجماد"

ويلتفت في هذا الأسلوب إلى استخدام ضمائر العاقل بدلا من ضمائر غير العاقل. والأمثلة التي يتوقف أمامها هي قوله تعالى" قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم" يقول: هذا من الحيوان الذي خرج مخرج الآدميين. والعرب تفعل ذلك. ويقول: في قوله تعالى "قالتا أتينا طائعين" هذا مجاز الموات الذي يشبه تقدير فعله بفعل الآدميين"[17].

وفي ذات الفترة يؤلف الفراء كتابه (معاني القرآن) فيستعمل مصطلح "تشبيه" و"تجوز" بمعنى "مجاز". فهو يستخدم الفعل "تجوز" مثلا في تفسير قوله تعالى: " فما ربحت تجارتهم" - البقرة 16 وغيره، إذا يقول: ربما قال القائل: كيف تربح التجارة وإنما يربح التاجر؟ وذلك من كلام العرب: ربح بيعك وخسر بيعك، فحسن القول بذلك. ومثله من كتاب الله: "فإذا عَزم الأمر". وإنما العزيمة للرجال، ولا يجوز الضمير إلا في مثل هذا. كذلك استعمل الفراء مصطلح التشبيه في تفسير قوله: "كأنهم أعجاز نخل خاوية" وغيره. حيث يقول: أراد تشبيه أعيان الرجال[18].

ولما وضع ابن قتيبة كتابه (تأويل مُشكِل القرآن) كانت كل مصطلحات البلاغة مثل المجاز والتشبيه والإستعارة والكناية قد استقرت. أما عن سبب تسمية الكتاب بهذا الأسم فيقول: "المشُكِل مثل المتشابه وسمي مشكلا لأنه أشكل، أي دخل في شكل غيره، فأشبهه وأشكله". وأصل التشابه: "أن يشبه اللفظ اللفظ في الظاهر والمعنيان مختلفان"[19].

ودافع ابن قتيبة لوضع هذا الكتاب هو الرد على الطاعنيين على القرآن من الملل الأخرى استخدامه المجاز وغيره من القضايا. "وأما الطاعنون على القرآن بالمجاز فإنهم زعموا أنه كذب. لأن الجدار لا يريد، والقرية لا تسأل.

وهذا من أشنع جهالاتهم، وأدلها على سوء نظرهم، وقلة أفهامهم. ولو كان المجاز كذبا وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا، كان أكثر كلامنا فاسدا، لأنا نقول: نبت البقل وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص السعر.. ولو قلنا للمنكر لقوله تعالى:"جدار يريد أن ينقض"، كيف كنت أنت قائلا في جدار رأيته على شفا انهيار: رأيت جدار ماذا؟ لم يجد بدا من أن يقول: جدار يهم أن ينقض، أو يكاد أن ينقض، أو يقارب أن ينقض. وأيا ما قال فقد جعله فاعلا، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من لغات العجم، إلا بمثل هذه الألفاظ"[20].

كذلك كان للتأويل دورا فاعلا في نشوء علم الكلام. فبعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان وقبول علي بمهزلة التحكيم وانفراد بني أمية بالحكم بزعامة معاوية وتحويل الخلافة إلى ملك عضوض، انقسم المسلمون سياسيا وعقائديا إلى فرق. وكل فريق اتخذ من تأويل القرآن سلاحا فكريا لتغليب موقفه في الصراع السياسي والعقائدي.

وأول مسألة كلامية فكرية وظفت في إدارة الصراع السياسي هي مسألة "الجبر" و"الإختيار". فهل الإنسان مجبر في أفعاله خيرها وشرها أم أنه مختار وبالتالي مسؤول عن أفعاله خيرها وشرها. فوقف بنو أمية مع القول بالجبر لتبرير معاصيهم والفظائع التي ارتكبوها في حق المسلمين بينما اتخذ الآخرون القول بحرية الإرادة ومسؤولية الإنسان عن أفعاله سلاحا فكريا لمناهضة الأمويين. وقد نكل بني أمية تنكيلا بالمفكرين الأوائل الذين قالوا بالقدر وبمسؤولية الإنسان عن أفعاله فقد قتل معبد الجهني وذبح الجعد بن درهم وقتل غيلان الدمشقي[21].

واستمر الجدل فيما بعد حول هـذه المسـألة بـين الأشـاعرة والمعتزلـة. فقـد ربـط المعتزلة حرية الإنسان ومسؤوليته عن أفعاله بمبدأ العدل الإلهـي وبـالثواب والعقـاب والوعد والوعيد واتخذوا من المجاز والتأويل سلاحا فكريا في تدعيم أفكارهم ومعارضة أفكار خصومهم. وادخلوا العقل حكما لفهم مقاصد النصوص الشرعية.

وبرغم أن الأشاعرة يتفقون مع المعتزلة في دور العقل الا أن المعتزلة "اعطـوا للعقـل دورا أوليا وسابقا على الشرع وجعلـوا الـدليل السـمعي أو الـنقلي تابعـا للـدليل العقـلي ومترتبا عليه". "غير أن القول باسبقية الدليل العقلي عـلى الـدليل الشرعـي واعتبـار الأول أصلا والثاني فرعا لا يعني وجود التعـارض بيـنهما فهـما متفقـان ومتطابقـان إذ لـيس في القرآن إلا ما يوافق طريقة العقل ولو جعل ذلك دلالة على أنه من عند اللـه"[22].

ومن انجازات المعتزلة التي سبقت زمانها مفهومهم للغة. فقد قاد خلاف الأشاعرة والمعتزلة حول طبيعة الكلام الإلهي هل هو قديم، كما يرى الأشـاعرة، أم محـدث كـما يرى المعتزلة، إلى الإختلاف حول أصل اللغة: هل هـي توقيـف مـن اللــه أم اصـطلاح ومواضعة من البشر؟

ذهـب المعتزلـة إلى أن اللغـة مواضـعة واصـطلاح بمعنـى أن النـاس قـد تواضـعوا وتعارفوا عليها ولم تنزل من السـماء هكـذا. ويـذهب القـاضي عبـد الجبـار أحـد أئمـة المعتزلة الكبار إلى حد القول في ذلك "ولو أن أهل اللغة بدا لهم في العربية على الـذي تواضعوا عليه وغيروه حتى يجعلوا قديما مكان محـدث وعالمـا مكـان جاهـل وطـويلا مكان قصير كان لا يمتنع"[23].

وهنا تلتقي نظرة المعتزلة مع نظريات علم اللغة الحديث لاسيما نظرية فرديناند دي سوسـير الـذي يـرى أن العلاقـة بـين الألفـاظ ومعانيهـا عرفيـة

اصطلاحية وليست طبيعية ازلية وإن كان قد استعمل كلمة إعتباطية بدلا مـن عرفيـة واصطلاحية.(انظر: نظريات علم اللغة بين التراث والحداثة).

والمبدأ الثاني للمعتزلة إلى جانب مبدأ العـدل هـو مبـدأ التوحيـد ونفـي مشـابهة اللـه للمخلوقات تنزيها له. واستخدم المعتزلة المجاز لتاويـل النصـوص التـي تبـدو في ظاهرها أنها تُشبِه الذات الإلهية بالمخلوقات مثل قوله تعالى: "يد اللـه فوق ايـدبهم" وقوله: "الرحمن على العرش استوى". فأولوه بأن المقصود قـدرة اللــه. وقولـه "وجـاء ربك والملك صفا صفا" تأويله أتى امر ربك، إلى غير ذلك من الآيات.

كذلك لعب التأويل دورا كبيرا في نشوء علم أصول الفقه في القرن الثـاني الهجـري. وهذا العلم بخلاف ما يوحي اسـمه، يـتماس مـع علـم المنطـق وفلسـفة اللغـة وعلـم الدلالة. فقد وضع علماء الأصول قواعد لغوية ومنطقية عـلى قـدر كبـير مـن الإنفتـاح والاستنارة في استنباط دلالات النصـوص الشرعيـة. فميـزوا مـثلا بـين الدلالـة القطعيـة والدلالة الظنية للنص. فالنص القطعي الدلالة هو ما دل على معنـى متعـين فهمـه ولا يحتمل تأويلا.

والنص الظني الدلالة هو ما دل على معنى ولكـن يحتمـل أن يـؤول ويصرف عـن هذا المعنى ويراد منه معنى غيره. مثـل قولـه تعـالى: "حرمـت علـيكم الميتـة والـدم". فلفظ الميتة عام والنص يحتمل الدلالة على تحريم كل ميتـة كـما يحتمـل أن يخصـص التحريم ما عدا ميتة البحر[24].

كما وضـعوا قواعـد أصـولية لغويـة في فهـم النصـوص وتأويلهـا. "وهـذه القواعـد مستمدة من استقراء الأساليب العربية وما يقرره أئمة اللغة العربية وليست لها صبغة دينية فهي قواعد لفهم العبارات فهـما صـحيحا ولهـذا يتوصـل بهـا إلى فهـم مـواد أي قانون وضع بالعربية"[25].

ومن هذه القواعد قاعدة تعدد طرق دلالة النص. فقالوا أن النص له أربعة طرق للدلالة وهي: عبارة النص والمراد بها المعنى الحرفي الذي تعطيه الصياغة الظاهرة للجملة والمفردات والسياق. وإشارة النص وهو المعنى اللازم للمعنى الذي يعطيه ظاهر النص. ودلالة النص والمراد بها المعنى الذي يفهم من روح النص ومعقوله، ومثاله قوله تعالى: "فلا تقل لهما أف" فعبارة النص تدل على نهي الولد أن يقول لوالديه "أف". والمتبادر لغة من النهي عن التأفف النهي عما هو أكثر منه مثل إيذاء الوالدين، فهنا المفهوم الموافق المسكوت عنه أولى بالحكم من المنطوق. وأخيرا دلالة الإقتضاء والمراد بها المعنى الذي لا يستقيم الكلام إلا بتقديره[26].

ومن هذه القواعد قاعدة "دلالة مفهوم المخالفة" والمراد بها مخالفة دلالة منطوق النص على حكم المسكوت عنه. فقوله: "قل لا أجد في ما أوحى إليّ محرما على طاعم يطعمه إلا أن يكون ميتة أو دما مسفوحا". منطوقه تحريم الدم المسفوح. أما الدم غير المسفوح فقد فهم تحليله بمفهوم المخالفة لمنطوق الآية[27]..

وهنالك قاعدة دلالة العام والخاص. فإذا ورد في النص الشرعي لفظ عام ولم يقم الدليل على تخصيصه وجب حمله على عمومه. والعبرة عندهم بعموم اللفظ لا بخصوص السبب. ومن الألفاظ الدالة على العموم: كل، وجميع، والمفرد المعرف بأل تعريف الجنس، والجمع المعرف بأل تعريف الجنس، والأسماء الموصولة، وأسماء الشرط، والنكرة المنفية مثل "لا ضرر ولا ضرار". أما إذا ورد في النص لفظ خاص ثبت الحكم لمدلوله ما لم يقم دليل على تأويله وإرادة معنى آخر منه[28].

ومـن القواعـد الأصـولية المشرقـة التـي توصـل إليهـا علـماء أصـول الفقـه قاعـدة "الأحكام الشرعية ترتبط بعللها وجودا وعدما فإذا انتفـت العلـة انتفـى الحكـم"، فلـو قدر لهذه القاعـدة الذهبيـة أن تُفعـل اليـوم فسـوف تسـمح بالإجتهـاد في كثـير مـن النصوص التي تمثل تحديا للمسـلمين اليـوم. وكـذلك القاعـدة القائلـة بـأن "النصـوص منتاهية والأحداث غـير متناهيـة" والتـي صـوغت للعلـماء اسـتحداث مصـادر أخـرى للتشريع مثل المصالح المرسلة والإستصحاب وغيرها وذلك لمقابلة مسائل تتعلق بمنـافع الناس الدنيوية المتجددة التي سكت المشرع عنها.

الجذور اللاهوتية للتأويل في الغرب:

لا يجـد كتـاب الغـرب حرجـا حتـى في أقصى اتجاهـاتهم النقديـة راديكاليـة مثـل التفكيك، في صدورهم عن تراثهم الديني. في كتابها (قتلة موسى: انبثـاق التفسـير الربـاني في النظرية الأدبية الحديثة) تذهب سوزان هاندلمان إلى أن معظم كبار منظري النظريـة الأدبية الحديثة ينطلقون في تنظيراتهم مـن تـراث الكتـاب المقـدس. فـإذا كـان "الكتـاب المقدس قد فقد مكانته بوصفه كتابا مقدسا فإن فكرة النص وبالتحديد النص النقدي قد أحتل مكان النص الديني. لقد صار النقد الأدبي نوعا من اللاهوت البديل"[(29)].

لـذلك فـإن معظـم "المفكـرين الـذين يتعـاملون مـع إشـكالات الـنص ينطلقون في ذلك من تراث الكتاب المقدس أو بالتماس معـه". وبـالرغم مـن أن استقصاء "تأثير الخلفية اليهودية على كثير مـن اليهـود العلمانيـين، عمـل شارق ومعقـد إلا أن الحقيقـة تظـل هـي أن هنالـك علاقـة بنيويـة عميقـة ومؤثرة بين أعمال معظم مفكرينا المعاصرين مثل فرويد ودريدا وبلوم وبين

الأساليب الربانية Rabbinic اليهودية في التفسير"[30]. (وردت الكلمة "ربانيون" في القرآن الكريم في وصف أحبار اليهود).

وتكشف هاندلمان عن حرب ثقافية تجري تحت سطح النظرية الأدبية بين النزعة اليهودية والنزعة المسيحية الإغريقية. "في إثر الثورة التي أطاحت بكل اليقينيات المطلقة أخذ النقاد اليوم يكشفون عن آيدولوجيات ويقيمون نظم وجماعات ليخوض من خلالها الأتباع حروبهم شبه الدينية. الحقيقة إن النقد كان دائما بمعنى ما يخوض حروبا دينية ولكنا لا ندرك عمق الجذور اللاهوتية لعلم التأويل الحديث. إن الهرومنيوطيقا الحديثة يعود تاريخها في الأساس إلى هرومنيوطيقا الكتاب المقدس. والمصدر الآخر لمفهومنا للتأويل هو الفلسفة الإغريقية وبصفة خاصة أرسطو"[31].

إن علاقة التفكيك مثلا بالصوفية اليهودية وتقاليد تفسير الكتاب المقدس لم تكن محل جدال. فقد كشف دريدا نفسه عن ذلك في أكثر من موضع في مؤلفاته. ويكفى أنه مهر أحدى مقالاته بكتابه (الكتابة والاختلاف) بعبارة "الرباني دريسا" أو الحاخام دريسا[32]. واستنادا إلى هذا الوصف علق جوفري هارتمان، أحد رموز التفكيك، على براعة دريدا في التلاعب اللفظي في كتاب الأخير(نواقيس) Glas بقوله: "من غير الرباني دريسا يمكنه أن يفعل ذلك"[33].

وجوفري هارتمان نفسه قد شبه عملية القراءة بصورة مستمدة من الكتاب المقدس حيث يصف القراءة بأنها: "صراع من أجل النص"، بل صراع مع النص. تماما مثلما صارع يعقوب ذلك الغريب في سفر التكوين.

"كذلك أنت تصارع كقاريء الذي أمامك طوال ساعات الليل الحالك. وكما جُرح يعقوب في صراعه مع ذلك الإنسان المجهول، وأصر مع

ذلك على الاستمرار في مصارعة غموض الغريب قائلا: لن أدعك تذهب حتى تباركني. كذلك فأن ما نسعى لتحصيله من النص ليس المعنى بقدر ما نرغب في تحصيل البركة منه، وعلينا أن نكون جاهزين للصراع مع النص حتى ولو جرحنا غموضه، لنيل البركة منه. علينا أن نسعى لمعرفة اسم هوية النص الغامض"[34].

كذلك يستند الإيطالي أمبرتو إيكو، أبرز علماء السيمياء ونقاد الأدب اليوم، في نظريته التأويلية على تراث وتقاليد تفسير الكتاب المقدس حيث يستلف معيار"التماسك الداخلي للنص" من القديس أوغسطين في كتابه (العقيدة المسيحية) حيث: "أن تفسير أي جزء من النص، لا يقبل أو يرفض، إلا إذا تم تأكيده أو نقضه بجزء آخر من النص. وبهذه الطريقة يتحكم التماسك الداخلي للنص في نوازع القاريء"[35].

ولا غرابة في ذلك فقد ارتبطت نشأة علم التأويل في الغرب بتفسير الكتاب المقدس. والمصطلح في الإنجليزية هو **Hermeneutics** ويعني نظرية أو فن أو علم التأويل والفهم. والكلمة الإنجليزية مأخوذة من الاسم الإغريقي **Hermeneus** "هرمس" وتعني المفسر أو الشارح. وهرمس في الأسطورة اليونانية هو رسول الآلهة إلى البشر وحلقة الوصل في التخاطب بين البشر والآلهة[36].

والهرمسية نزعة تدين سرية قديمة ذات صبغة صوفية ترجع جذورها إلى الديانة المصرية القديمة حيث يربط الباحثون بين هرمس والإله المصري القديم "توت". وامتزجت الهرمسية في العصور الوسطى بالإفلاطونية الجديدة التي امتزجت بدورها بالتصوف المسيحي و"القبالة" اليهودية.

ويذهب أمبرتو إيكو إلى أن الهرمسية تركت أثرها حتى على العلم الحديث والثقافة الحديثة حيث ألقت بظلالها على كبار العلماء والشعراء: "بواسطة الأفلاطونية الجديدة لعصر النهضة والقبالة المسيحية (التصوف- م) استمر النموذج الهرمسي في تغذية قسم كبير من الثقافة الحديثة، يمتد من السحر وحتى العلم. فقد أظهر لنا التاريخ إنه من المستحيل فصل الخيط الهرمسي عن الخيط العلمي أو فصل باراسلسوس عن غاليلو. لقد أثرت المعرفة الهرمسية في فرنسيس بيكون، وكوبرنيكوس، ونيوتن، ونشأ العلم الكمي الحديث من بين أشياء أخرى في حوار مع المعرفة الكيفية الهرمسية"[37].

"هكذا يساهم النموذج الهرمسي بنحو مفارق في ميلاد غريمه الجديد، العقلانية الحديثة. وتتأرجح فلسفة العقل والهرمسية الجديدة بين المتصوفة والسيميائيين من ناحية، والشعراء والفلاسفة من ناحية أخرى، من غوته إلى جيرار دي نرفال، وييتس، من شيللنغ إلى فرانز فون بادر، من هيدجر إلى يونغ. وفي بعض المفاهيم النقدية الحداثية ليس صعبا إدارك فكرة الإنزلاق المستمر للمعنى. وقد عبر بول فاليري عن الفكرة. فبالنسبة إليه لا يوجد معنى حقيقي للنص، وهو تعبير هرمسي"[38].

أما فيما يتعلق بالكتاب المقدس فقد كان يفسر في العصور المسيحية الأولى وفقا لثلاث مستويات: حرفي، وأخلاقي، وروحي عرفاني. وأبرز مدرستين لتفسير الكتاب المقدس كانت هما مدرسة أنطاكية بالشام والتي كانت تغلب المعنى الحرفي، ومدرسة الأسكندرية التي تغلب المعنى الرمزي أو الروحي. ويرى أوريجانوس من مرسة الأسكندرية "أن العالم مليء

بالرموز والأشياء غير المرئية وأن كل الأشياء لها وجهان وجه وظاهر وواقعي متوفر لنا جميعا ووجه آخر روحي وعرفاني معروف فقط للشخص الكامل"[39].

ثم جاء القديس أوغسطين، فزواج بين المعنى الحرفي والرمزي أو المجازي في كتابه (العقيدة المسيحية) وأضاف مستوى آخر للتفسير لتكون هنالك أربعة مستويات هي: الحرفي والأخلاقي والرمزي والصوفي العرفاني. ووضع نظرية للعلامات اللغوية استنادا إلى أفكار افلاطون وأرسطو[40].

وظلت هذه المستويات الأربعة سائدة في نظرية التفسير الغربية طيلة فترة العصور الوسطى. وقد عمل دانتي على ترسيخ هذه المستويات في قراءة وتفسير الأدب وأراد أن تقرأ تبعا لذلك قصيدته الطويلة (الكوميديا الإلهية).

هذا، وإذا كان البعض قد قام بتعريب كلمة **Hermeneutics** واكتفى بكتابتها "هرمنيوطيقا" فإننا نفضل الترجمة على التعريب لسببين. الأول: إن لدينا مصطلح جاهز لمقابلة المصطلح الأجنبي وهو "علم التأويل" والسبب الثاني إن المصطلح الأجنبي ثقيل على الذائقة العربية ولا يتوافق مع قواعد النطق في العربية.

أما كلمة **interpretation** في الإنجليزية فتعني تفسير وتأويل وترجمة. وهي أعم في الاستعمال من كلمة **exegesis** التي تعني تفسير أيضا لكنها تستعمل في الغالب للدلالة على تفسير الكتب المقدسة.

من التفسير إلى مسألة الفهم:

استمر علم التأويل في الغرب مقصورا على تفسير الكتاب المقدس حتى القرن الثامن عشر (عصر التنوير الأوربي) حيث صار يطبق على النصوص غير الدينية. ويرجع الفضل في ذلك إلى الألماني فريدريك شليرماخر (1768-1834) الذي يعد أول من نقل علم التأويل من مجال اللاهوت إلى دراسة النصوص الأدبية والتاريخية والقانونية وغيرها. وأول من نقل اهتمام النظرية التأويلية من الاكتفاء بوضع قواعد تفسير النص إلى البحث في مسألة الفهم ذاته.

ويرى شليرماخر أن فهم النص يكون بإعادة بناء تجربة النص وذلك عبر دراسة الجانب الموضوعي للنص وهو اللغة بالإضافة إلى دراسة الجانب الذاتي أو فكر المؤلف من خلال دراسة استعماله الخاص للغة[41].

وكل ذلك يتم عبر الانتقال من الجزء الى الكل وبالعكس، هو ما يعرف "بالدائرة التأويلية" وهي القول بأن على القارئ أن ينتقل باستمرار بين أجزاء النص وكليته: "حين نقرأ الجزء نبدأ ببناء صورة عن الكل ثم نعيد اختبار الصورة الكلية بالعودة مجددا إلى الادعاءات الكامنة في العناصر الجزئية للنص"[42].

وإذا كان شليرماخر يعول على إعادة بناء تجربة المؤلف، فإن خلفه الألماني ديلثي (1833-1911) يرى أن الفهم يتم عبر معايشة التجربة الحية للحياة والتي هي الشيء المشترك بين المفسر والمؤلف.

ويقصد بمعايشة التجربة الحية أن النص الأدبي قد يثير فينا أحاسيس وأفكار ومواقف عشناها في تجربتنا الذاتية للحياة فنكتشف بذلك "الأنا"

في "الأنت" وهذا يؤدي إلى فتح مداركنا ويقودنا إلى إعادة النظر في فهمنا للحياة ويجعلنا نعدل من فهمنا لأنفسنا وفهمنا للحاضر والماضي[43].

فديلثي يعتقد أن الإنسان "كائن تاريخي" بمعنى أنه يفهم نفسه لا من خلال التأمل العقلي بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة[44]. ولقد مهدت أراء ديلثي الطريق إلى كل من الألمانيين هيدجر وجادامر لبلورة رؤاهم حول تاريخية المعنى والفهم.

يخلص مارتن هيدجر في كتابه (الوجود والزمن) 1927 إلى أن وجود الإنسان وجود تاريخي وأن الفهم والإدراك تاريخي والمعنى كذلك. بمعنى أن معرفتنا متطورة ومنفتحة وكلما تطورت معرفتنا زاد فهمنا وإدراكنا لأنفسنا وللعالم.

وينطلق هيدجر في مقاربته لمسالة الفهم من سؤال الوجود الإنساني نفسه. ويرى "أن هذا الوجود هو قبل كل شيء وجود في العالم بمعنى أننا لسنا ذوات إنسانية إلا لأننا نرتبط مع الآخرين ومع العالم المادي بعلاقات تؤسس حياتنا وليس مجرد علاقات عارضة. والعالم ليس شيئا يقف هنالك أمام ذات متأملة لتحلله عقلانيا. ليس شيئا يمكنا أن نخرج منه لنقف في مواجهته. فنحن ننبثق كذوات من داخل واقع لا يمكن موضعته بالكامل لأنه يحتوي كل من الذات والموضوع معا ولا يمكن استنفاد معانيه ويؤسسنا بقدر ما نؤسسه"[45].

لذلك فإن "الفهم قبل كل شيء ليس مسألة إدراك معزول أو فعل أنجزه وحسبن بل هو جزء لا يتجزأ من بنية الوجود الإنساني. فأنا لا أعيش كإنسان إلا لأنني في حالة قذف متواصل لنفسي إلى الأمام لكي اتعرف

وأحقق لوجودي كل مرة امكانيات جديدة. لذلك فأنا لا أتطابق مع نفسي أبدا ووجودي ليس شيئا يمكن الإمساك به كأمر منتهي لكنه دائما في حالة انفتاح على امكانية جديدة وهذا معناه أن الإنسان كائن يؤسسه التاريخ. إذن الفهم قبل أن يكون مسألة فهم شيء بعينه هو بعد من أبعاد الوجود في العالم. إنه حركة داخلية للتعالي المستمر لذاتي. الفهم تاريخي على نحو جذري. إنه واقع دائما في اشتباك مع الوضعية التي أنا فيها والتي أحاول خطيها باستمرار"[46].

أما هانس-جورج جادامر زميل هيدجر، فيمضي في دروب هيدجر ويؤكد هو الآخر في كتابه (الحقيقة والمنهج) 1960على تاريخية الفهم والمعنى. فعنده أن كل تأويل محكوم بالوضعية التاريخية الراهنة التي يوجد فيها المفسر والتي تحددها وتشكلها المعايير النسبية التاريخية للثقافة المعينة. ولذلك فلا مجال لمعرفة النص الأدبي كما هو[47].

فمقاصد المؤلف لا تستنفد أبدا كل معاني النص. والنص كلما عبر سياق تاريخي وثقافي إلى سياق آخر كلما أمكن أن تستنبط منه معان جديدة لم تكن في حسبان المؤلف أو في توقع القراء المعاصرين له. ويحدث الفهم عندما ينصهر الأفق التاريخي للمعاني والافتراضات الخاصة بنا مع الأفق الذي انتج فيه العمل الأدبي"[48].

ويقصد جادامر بمصطلح (انصهار الآفاق) **fusion of horizons** تلاقي أفق معرفتنا الحاضرة بالأفق المعرفي للماضي الذي ظهر فيه النص.

غير أن إلحاح كل من ديلثي وهيدجر وجادامر على تاريخية المعنى والفهم قد أثار حفيظة التأويلي الأمريكي إ.د. هيرش الذي خشي من أن يؤدي هذا

إلى نسبية كاسحة. لذلك يذهب هيرش في كتابه (مشروعية التأويل) 1967 إلى التفريق بين المعنى والدلالة significance أو المغزى لينتهي إلى أن معنى النص الأدبي ثابت ومطابق لقصد المؤلف أما دلالة النص فمتغيرة[49].

لكن القول بثبات المعنى وتطابقه مع قصد المؤلف لا يعني القول بوجود تفسير واحد فقط للنص. فربما كانت هنالك عددا من التأويلات المشروعة للنص غير أنه يجب على هذه التأويلات أن تتحرك جميعها في إطار "نظام التوقعات والامكانيات"التي يسمح بها معنى النص[50].

أما الفرنسي بول ريكور فمهموم بتفسير الرموز والأساطير ويرى أنه يمكنا أن نستفيد من دراسة البنيوية لوحدات اللغة ونتجاهل تفريطها في دراسة وتحليل الخطاب.

الهوامش والمراجع

1- Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, Columbia University Press New York, 1983,p.260,262

2- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، طبعة 2000، ص848

3- ابن رشد، كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الإتصال، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثامنة 2000، ص 35

4- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل عند ابن عربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، طبعة السابعة 2011، ص11

5- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2000، ص 175

6- المصدر السابق ص 176

7- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، طبعة 2000، ص737

8- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، دار التنوير، بيروت، طبعة ثانية 1983، ص96

9- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص 66

10- المصدر السابق ص 67

11- ابن رشد، كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الإتصال، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثامنة 2000، ص 39

12- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، طبعة 2000، ص872

13- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، دار التنوير، بيروت، طبعة ثانية 1983، ص95

14- المصدر السابق ص 98

15- المصدر السابق ص 98

16- المصدر السابق ص 100

17- المصدر السابق ص 102

18- الفراء، معاني القرآن، الجزء الأول، دار السرور، ص 14، 15

19- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص 68

20- المصدر السابق ص 85، 86

21- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، ص16-19

22- المصدر السابق ص 59

23- المصدر السابق ص 88

24- عبد الوهاب خلاف، علم أصول الفقه، دار الحديث، القاهرة، 2002، ص 31

25- المصدر السابق ص 131

26- المصدر السابق ص 134- 138

27- المصدر السابق ص 143

28- المصدر السابق ص 169-176

29- **Susan Handleman, The slayers of Moses; The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory, State university of New York, 1982, The Introduction, xiii**

30- **Ibid. p. xv**

31- **Ibid. p. xiii**

32- **Jacques Derrida, Writing and Difference, Translated by Allan Bass, Chicago University Press, 1978, p. 300**

33- **Susan Handleman, The slayers of Moses; The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory, p. 170**

34- ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمنيوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، طبعة أولى 2006، 48

35- **Umberto Eco, The Limits of Interpretation, Indiana University Press, p. 59**

36- ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمنيوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، ص21

37- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري ص 44

38- المصدر السابق ص 45

39- ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمنيوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، ص61

40- المصدر السابق ص 64

41- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة 2001، ص 21، 22

42- ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمنيوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، ص122

43- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 26، 27، 28

44- المصدر السابق ص 28

45- **Terry Eagleton, Literary Theory; An introduction, The University of Minnesota Press, 2003, p. 54**

46- **Ibid. p. 55**

47- **Ibid. p. 62**

48- **Ibid. P. 62**

49- **Ibid. P. 112**

50- **Ibid. p. 117**

الفصل الثاني

إيكو بين انفتاح النص وحدود التأويل

يعد الإيطالي أمبرتو إيكو أشهر النقاد في الغرب حتى وفاته في فبراير عام 2016. وهو إلى جانب صفته ناقدا، فيلسوفٌ، وعالمُ لغة، وروائي. غير أنه في تقديري أن مساهماته النقدية وحدها ليست كافية لتمنحه هذه الشهرة. فأعماله الروائية وأسلوبه الساخر وطريقته المباشرة في الكتابة النقدية كلها عوامل ساهمت في جلب هذا الصيت الذي يتمتع به.

ويمكن أن تصنف مساهمات إيكو النقدية ضمن نظريات جماليات القراءة والتلقي ونظريات استجابة القاريء التي تمنح القاريء حرية أكبر في تفسير وتأويل النصوص الإبداعية. وينحصر مشروع إيكو النقدي بين القول بانفتاح النص وحرية تاويله، وبين ضرورة وضع معايير وضوابط للحد من فوضى التأويل التي ساهمت فيها نظريات تهدر المعنى والقراءة الموضوعية للنصوص مثل التفكيك وبعض نظريات استجابة القاريء كما عند الأمريكي ستانلي فيش.

أما المنطلقات النظرية التي يستند إليها إيكو في مؤلفاته النقدية، فتشمل الفلسفة الظاهراتية وبخاصة في كتابه الأول (العمل المفتوح) أما في بقية كتبه فنجده يوظف سيميولوجيا تشارلز ساندرز بيرس والتداولية أو العملانية **pragmatics** في علم اللغة.

أهم مؤلفات إيكو النقديه هي: **(العمل المفتوح) 1962** وكتاب (دور القاريء) **1984** وكتاب **(القاريء في الحكاية) 1979** وكتاب (حدود

التأويل) 1990 وكتاب (التأويل والتأويل المفرط) 1992 بالإشتراك. ومن أشهر رواياته (اسم الوردة) 1980 ورواية (بندول فوكو) 1988.

دور القاريء في التأويل:

كانت المناهج النقدية الكلاسيكية لا تلتفت كثيرا إلى دور القاريء في العملية الإبداعية وتنظر إليه بحسبانه أمر بدهي ومسألة طبيعية مفروغ منها لا تحتاج إلى نقاش ولذلك كانت تكتفي بالتركيز على دراسة النص.

بل أن المناهج النقدية الحديثة التي برزت منذ مطالع القرن العشرين وحتى بداية النصف الثاني منه مثل الشكلانية الروسية والنقد الجديد والبنيوية كانت تشدد على ضرورة اقصاء كل العناصر والسياقات الخارجية بما فيها القاريء من حيز المناقشة والتحليل.

وفي وصفه لموقف المنهج البنيوي من هذه المسألة يقول أمبرتو إيكو: "كان المنهج البنيوي ينظر إلى أخذ دور المرسل إليه في الحسبان بمثابة تدخلا مزعجا لأن العقيدة البنوية التي كانت سائدة هي أن بنية النص يجب أن تحلل في ذاتها ولذاتها وذلك في محاولة لعزل البنى الشكلية للنص"[1]. عن السياقات الأخرى.

وبرغم ظهور إرهاصات بأهمية دور المتلقي في إنتاج الموضوع الجمالي بتأثير الفلسفة الظاهراتية (الفنومنولوجيا) التي سادت في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي، غير أن الإتجاهات النقدية المعنية بدراسة فعل القراءة ودور القاريء في العملية الإبداعية لم تتبلور إلا في سبعينات القرن العشرين. حيث نجد "أن منظري الأدب وكذلك علماء اللغويات والسيمياء قد ركزوا خلال السبعينات على الجانب العملي للقراءة"[2].

فظهرت مذاهب نقدية مختلفة مثل"التأويلية وجماليات التلقي ونظريات استجابة القاريء والنظريات السيميائية حول التعاضض التاويلي.. وكلها يجمعها هم مشترك هو استقصاء جذور ظاهرة التاويل النصي"[3].

والفرضية الأساس التي تنطلق منها كل نظرية من هذه النظريات "هي أن وظيفة النص يمكن أن تفسر ليس فقط بالتركيز على عملية إنتاجه بل بالأخذ في الحسبان الدور الذي ينجزه المرسل إليه وكذلك الطريقة التي يحددها النص في توجيه هذا النوع من التعاضض التاويلي"[4].

وبكلمات أخرى "إن النظريات المتوجهة إلى المرسل إليه، تفترض أن معنى أي رسالة يعتمد على الخيارات التاويلية لمتلقيها. وحتى الرسالة التي لا تحتمل أكثر من معنى واحد ويجري التلفظ بها في ظروف عادية جدا فإن معناها يعتمد على استجابة المرسل إليه"[5].

مفهوم العمل المفتوح:

كان أمبرتو إيكو من أوائل النقاد الذين نادوا بضرورة دراسة الدور الذي يقوم به القاريء في فهم وتأويل النص وذلك قبل أن تبرز نظريات جماليات التلقي واستجابة القاريء في أواخر الستينات والسبعينات من القرن الماضي. حيث أصدر إيكو كتابه الأول سنة 1962 تحت عنوان (العمل المفتوح- شعرية أعمال جيمس جويس).

ويقصد بالعمل المفتوح **open work** العمل الفني الذي يترك مساحة للقاريء للمشاركة في إنتاج وإكمال موضوعه الجمالي من خلال التخيل والفهم والتاويل والتذوق. وليس المقصود بالضرورة أن نهاية العمل مفتوحة كما هو الفهم الشائع ولكن المقصود أن تكون هنالك علاقة

"جدلية بين الأثر الفني ومفسره"[6]. لكي تسمح هذه العلاقة الجدلية بتعدد القراءات وانفتاح آفاق التاويل.

و"كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتاثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل"[7].

إن العمل الأدبي المفتوح يظل "مفتوحا على سلسلة لا منتهية من القراءات الممكنة وكل قراءة من هذه القراءات تعيد إحياء الأثر وفق منظور أو ذائقة أو تنفيذ شخصي"[8]. فكل قاريء أو "مستهلك وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات وهو يحاول أن يفهم علاقاتها، يمارس إحساسا شخصيا وثقافة وأذواقا واتجاهات واحكاما قبلية توجه متعته في إطار منظور خاص به"[9].

ويعد إيكو أعمال الروائي الآيرلندي جميس جويس نموذجا للعمل المفتوح لا سيما روايتي يوليسيس، وفينيجانس ويك.

وفي كتابه (دور القاريء) يميز إيكو بين النص المفتوح والنص المغلق **closed text** ويصف النصوص المغلقة بأنها هي التي "تهدف بصورة واضحة إلى جر القاريء في طريق مصممة مسبقا حيث تستحضر كل خطوة في القصة فقط التوقعات التي ترسخ مجرى القص المرسوم بدقة إما لإثارة الشفقة أو الرعب في اللحظة المحددة والمكان المحدد"[10]. ويمثل إيكو للنصوص المغلقة بالروايات البوليسية مثل كتابات إجاثا كريستي ورايات الرعب.

على أن مفهوم "العمل المفتوح" ليس من اختراع أمبرتو إيكو ولكنه من المقولات الأساسية للفلسفة الظاهراتية (الفينومنولوجيا) التي ارسى

قواعدها الفيلسوف الألماني ادموند هوسرل. إذ ترى الفلسفة الظاهراتية أن الذات تمثل مركز العالم في إدراك الوجود. والمعرفة علاقة جدلية بين الذات والموضوع. لكن إدارك الموضوع المعين لا يتم من أول وهلة فمعرفتنا به لا تستنفد ومهما تعرفنا على جوانب من الموضوع تظل جوانبا منه خافية وبذلك يظل الإدراك الكامل للموضوع منفتحا على منظورات الذات.

وفي شرحه للمفهوم العمل المفتوح، يحيل إيكو إحالات مباشرة إلى رموز الفلسفة الظاهراتية مثل هوسرل وسارتر ومرلوبونتي وغيرهم، ويستدل باقوالهم لتقوية طرحه. فهو يورد مثلا حديث هوسرل عن الأفق المفتوح لإدراك الموضوع حيث يقول هوسرل:"كل حالة وعي تملك أفقا يتغير بتغير الإرتباطات التي يقيمها مع الحالات الأخرى ومع مراحل تطورها الخاصة.. هكذا مثلا إن جوانب الموضوع التي يتم التقاطها حقيقة في كل إدراك حسي خارجي تحيل على الجوانب التي لا يتم التقاطها والتي لا يتم توقعها الا بالانتظار بشكل غير حدسي بوصفها مظاهر ستاتي في الإدراك الحسي. إنها قصدية مستمرة تأخذ في كل مرحلة إدراكية جديدة معنى جديدا"[11].

كذلك يستشهد في ذات السياق باقوال الفيلسوف الظاهراتي الإيطالي ميرلوبونتي الذي يرى أنه "لا يمكن لتجربتي في العالم أن تكون مماثلة لتجربة شخص آخر فاعل موجود، لأنه لا يمكن لأي نظرة اتخذها أن تستنفد العالم، فالآفاق دائما مفتوحة..إن الاكتمال يصبح مستحيلا بسبب طبيعة المنظورات نفسها التي ينبغي الربط بينها وذلك لأن كل منظور منها يحيل بآفاقه إلى منظورات أخرى.." [12]. ليخلص إلى القول:"إنه من

الضروري إذن أن يُقدم الموضوع والعالم مفتوحين.. وأن يعدانا دائما بشيء آخر نراه"[13].

ومن جماع ذلك ينتهي إيكو إلى القول وهكذا "إن الفنومنولوجيا إذ تؤسس وضعيتنا الإنسانية في العالم تقدم ليس للفيلسوف وعالم النفس وحسب بل وللفنان أيضا تأكيدات تثير فاعليته الإبداعية"[14].

وكان الفيلسوف البولندي رومان انجاردن أول من أصدر كتابا عن دور القاريء في إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي من وجهة نظر الفلسفة الظاهراتية وهو كتابه (العمل الأدبي الفني) الذي صدر سنة 1930 حيث يرى أنجاردن أن العمل الأدبي يأتي دائما في شكل "مظاهر خطاطية" عامة وعلى القاريء أن يقوم بإكماله وتجسيده لملء الفراغات بالتخيل من خلال القراءة. وقد انطلقت كل نظريات جماليات التلقي واستجابة القاريء بما في ذلك مساهمات أمبرتو إيكو من نظريات أنجاردن الواردة في هذا الكتاب (انظر: في جماليات القراءة التلقي).

القاريء النموذجي:

من المصطلحات التي أدخلها إيكو، مصطلح القاريء النموذجي **model reader** الحقيقة هو ليس مصطلحا ذو دلالة محددة ولكنه تعبير عام يقصد به القاريء الذي يفكر فيه الكاتب أثناء إنجاز العمل الأدبي. يقول إيكو: "نحن نفكر في قاريء ما أثناء الكتابة"[15]. ويقول: "على المؤلف أن يرتيء مسبقا نموذجا لقاريء محتمل، يسمى فيما بعد القاريء النموذجي، ويفترض في هذا القاريء أن يكون قادرا على أن يتعامل تأويليا مع تعابير المؤلف بذات الطريقة التي يتعامل بها المؤلف مع إنتاج هذه التعابير"[16].

ويقر إيكو أنه ليس أول من اخترع هذا القاريء"[17]. إذ أن "مفهوم القاريء النموذجي بات متداولا في تسميات مختلفة ومع بعض التباينات وضمن نظريات نصية عديدة. انظر على سبيل المثال: بارت ولوتمان وريفاتير وفاندايك وهيرش وكورتي وإيرز"[18].

إذن القاريء النموذجي هو تعبير عام يمكن أن يعني القاريء الكفء المناسب والمفترض الذي يتوجه إليه النص للتعامل معه. ويأخذ هذا القاريء، كما أشار إيكو، تسميات مختلفة عند نقاد نظريات التوجه نحو القاريء **reader-oriented** فهو عند ريفاتير مثلا القاريء الأعلى **super reader** وعند فيش القاريء المخُبر **informed reader**وعند وولف القاريء المقصود، وعند إيزر القاريء الضمي **implied reader** (انظر - جماليات القراءة والتلقي).

لذلك نجد أن إيكو يستعمل كلمات وتعابير مختلفة للدلالة على ما يطلق عليه القاريء النموذجي. فتارة يصفه بالقاريء المثالي: "وجويس نفسه كان يكتب للجمهور وهو الذي يفكر في قاريء مثالي مصاب بأرق مثالي"[19]. ويقول: "إذا بدأت قصة بعبارة **once upon a time** كان يا ما كان فهنالك احتمال كبير أنها حكاية خرافية وأن القاريء المثالي المستدعى والمفترض طفل"[20].

وتارة أخرى يصفه بالقاريء المناسب."فماذا يعني التفكير في قاريء نموذجي قادر على تجاوز العوائق التي تخلقها المائة صفحة الأولى؟ إنه يعني كتابة مائة صفحة بهدف بناء قاريء مناسب للصفحات التي ستاتي بعد ذلك"[21].

كذلك يصف إيكو المؤلف نفسه، بالمؤلف النموذجي. ويقصد به المؤلف داخل النص أو بوصفه "استراتيجية نصية". أما عندما يتحدث عن المؤلف الحقيقي (خارج النص) فيصفه بالمؤلف التجريبي. كأن يقول مثلا عن نفسه بوصفه روائيا في سياق حديثه عن رواية اسم الوردة: "إنني كمؤلف تجريبي لم أقرأ رواية هنري أو لم أعلم بوجودها"[22]. أو يقول: "أحيانا يكون مثيرا أن تسأل المؤلف إلى أي مدى كان هو كشخص تجريبي مدركا للتأويلات المتعددة التي يدعمها نصه"[23].

التمييز بين قصد المؤلف وقصد النص:

يحرص إيكو دائما في كتاباته وأحاديثه حول دور القاريء في تأويل النص، على التمييز بين قصد المؤلف وقصد النص. فهو يرى أن مهمة القاريء هي الكشف عن قصد النص وليس قصد المؤلف. "نحن ملزمون باحترام قصد النص لا المؤلف باعتباره كذا وكذا"[24].

غير أن هذه المسالة قد حسمت في النقد الحديث منذ مطالع القرن العشرين من خلال كتابات آي إيه ريتشاردز وتي اس إليوت التي مهدت لظهور النقد الجديد **New Criticism** الذي ساد بين ضفتي الأطلنطي في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي. حيث يعتقد منظرو النقد الجديد أنه من الخطأ محاولة معرفة ما إذا كان النص قد جاء مطابقا لقصد المؤلف أم لا لأن أي وجهة نظر بخلاف ما يقوله النص لا قيمة لها. واطلقوا على تلك النظرة النقدية الخاطئة التي تحاكم النص بقصد المؤلف، مقولة **intentional fallacy** أي الوهم أو المغالطة القصدية[25].

والعبارة هي عنوان مقالة نشرها بالإشتراك كل من ويمسات - ومنرو بيردسلي سنة 1946. وهي مقالة ذات قيمة مركزية في تطور النقد الحديث، حيث يذهب المؤلفان إلى أن القصيدة "ليست ملكا للمؤلف فهي تنفصل عنه لحظة ميلادها لتغدو حرة طليقة ملكا للعالم بعيدا عن قصد المؤلف وسيطرته".

لكن هذه المقولة لم تحظي بتاييد كل منظري النقد الجديد فقد عارضها كل من كلينث بروك وجون كراو رانسوم بمقولة "القصد الكلي" للنص[26].

الحقيقة يبدو أن القول بان على القاريء أن يركز على النص الذي أمامه ولا يهتم الإ بما يقوله النص قول قديم قدم الأدب والنقد وظل يمارس عمليا عبر العصور. على الأقل هذا ما فطن إليه ببصيرته النافذة الشاعر العربي المعروف أبو الطيب المتنبي حين قال في وصف قصائده:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

ولكن هل يعنى ذلك أنه لا يجوز للمؤلف تفسير وتأويل نصه؟ هنا تتسم إجابات إيكو على هذا السؤال بالتردد واتخاذ "منزلة بين المنزلتين" والمراوحة بين الإباحة والمنع. يقول: "بالتاكيد ليس من حق المؤلف أن يوؤل، ولكن من حقه أن يحكي لماذا كتب، وكيف كتب"[26].

ومن حق المؤلف أيضا من وجهة نظر إيكو أن يعلق على تفسيرات وتأويلات الآخرين لعمله. فهنالك كما يقول إيكو "حالات يكون المؤلف ما يزال حيا وقام النقاد بتقديم تاويلاتهم لنصه، سيكون مثيرا في هذه الحالة أن نسأل المؤلف إلى أي مدى كان هو كشخص تجريبي مدركا للتاويلات

المتعددة التي يدعمها نصه"[27]. لكن يجب أن نتوقف عند هذه النقطة "ولا ينبغي أن نستخدم إجابة المؤلف لأجل التصديق على صحة التاويلات المتعلقة بنصه وإنما لبيان التعارضات بين قصد المؤلف وقصد النص"[28].

ونحن من جانبنا لا نرى ما يمنع المؤلف من أن يتحدث عن نصه وأن يقدم من التفسيرات ما يراه مناسبا دون قيد أو شرط لكننا نتفق مع إيكو في أنه يجب ألا تتخذ تفسيرات المؤلف حجة على تاويلات الآخرين. النص وحده هو الحجة على الجميع، المؤلف والقاريء والناقد.

وإذا أخذنا بحق المؤلف في التاويل فليس لنا الحق في إلزامه بذلك. وهنا نتفق مع إيكو في أن المؤلف: "ليس ملزما بتقديم تأويلات لعمله وإلا لما كانت هنالك حاجة إلى كتابة رواية فالروايات هي بالأساس آلات مولدة للتأويلات"[29].

ولذلك يميل أغلب الكتاب إلى الإحجام عن مناقشة أعمالهم الإبداعية وهذا بدافع الحكمة وحتى لا يحرموا القاريء من أن يكتشف بنفسه جماليات النص وغاياته، وليس بدافع من منع أو حظر.

ولما كان إيكو مؤلفا روائيا نجده لا يستطيع أن يخفي تعاطفه مع حق المؤلف في الحديث عن تفسير أعماله والكشف عن مقاصده. فبرغم قوله: "ليس من حق المؤلف أن يوؤل". إلا أنه يستدرك في موضع آخر قائلا: "ومع ذلك يبدو أن الأمر فظا إلى حد ما عندما نستبعد المؤلف المسكين كشيء لا علاقة له بالموضوع بالنسبة لقصة التأويل. إذ توجد في عملية الإتصال حالات يكون فيها الإستدلال حول قصد المتحدث ذا أهمية"[30].

ولذلك يخصص إيكو مقالات عدة يتحدث فيها عن تجربته الروائية وعن الدوافع التي قادته إلى كتابة هذه الروايات وعن الرؤى العامة لرسم الشخصيات واختيار اسماء الروايات والحديث عن الإطار التاريخي المرجعى الذي تدور فيه أحداثها. كما تضمنت هذه المقالات ردودا على تاويلات القراء والنقاد. وقد جمع سعيد بن كراد، بعض هذه المقالات ونشرها بالعربية تحت عنوان (آليات الكتابة السردية) [31].

ومن هذا يتضح أن إيكو لا يؤمن بمقولة (موت المؤلف) التي أطلقها رولان بارت. وبالمناسبة هذه المقولة لا تعني أن المؤلف لا يملك الحق في النص بعد كتابته أو الحق في تفسيره، كما فهم النقاد العرب، وإنما المقصود بها نفي الأصالة والذات المبدعة والزعم بأن النص ليس نتاجا للمؤلف (انظر: خرافة موت المؤلف).

وبالرجوع إلى مناقشة دور القاريء في التأويل، السؤال هو إلى أي مدى يستطيع القاريء أن يكشف عن مقاصد النص؟

يرى إيكو أن كل ما يستطيع القاريء أن ينجزه في هذا الصدد هو تخمينات أو إمكانيات لما يمكن أن يكشف عنه النص. وذلك لأن "قصد النص لا يكشف عنه التمظهر الخطي للنص.. لذا لا يمكن الحديث عن تأويل للنص إلا في شكل تخمين **conjecture** من طرف القاريء"[32].

والوسيلة الوحيدة للتاكد من صحة هذا التخمين هي "النظر إليه في ضوء التماسك الكلي للنص"[33].

وهذا يفيد أنه لا يوجد معنى موضوعي نهائي يمكن الإتفاق حوله. ولكن عدم وجود معنى نهائي لقصد النص، لا يؤدي من وجهة نظر إيكو

إلى القول، أن كل تأويل للنص صحيح. فإذا كنا لا نستطيع أن نقطع بأي التأويلات هي "الأفضل"، فإننا من خلال إعمال معيار التماسك الداخلي للنص، نستطيع أن نعين أي التأويلات "سيئة"[34]. (انظر: إيكو والتفكيك).

التمييز بين تأويل النص واستعماله:

يميز إيكو بين تأويل النص واستعمال النص أو استخدامه. فتأويل النص النقدي في نظر إيكو هو "أن تقرأ النص لكي تستكشف شيئا ما عن طبيعة النص". أما استعمال النص use فهو "أن تنطلق من النص لتتحصل على شيء آخر"[35].

وكان دافع إيكو إلى هذا التمييز هو الرد على فيلسوف البرجماتية أو "العملانية" الأمريكي ريتشارد رورتي (أشهر الفلاسفة الأمريكان الأحياء) والذي نشر في سنة 1982 مقالا بعنوان (المثالية والنصانية) وصف فيه التأويل النصي النقدي للأعمال الأدبية، أي كان منطلقه النظري، بأنه في الأخير "استعمال للنص"[36].

فلم يعجب أمبرتو إيكو وصف رورتي تفسير وتأويل النص بأنه "استعمال" للنص. غير أن التمييز الذي وضعه إيكو بين التاويل والإستعمال تمييز ضبابي وفضفاض، فماذا تعني عبارة أن استعمال النص هو "أن تتحصل على شيء آخر" من النص؟

على أية حال يبدو أن إيكو لم يكن منذ البداية حريصا على هذا التمييز بدليل أنه قد تخلى عنه في ذات الكتاب الذي أثاره فيه وهو كتاب (حدود التأويل) كما سنرى في نهاية هذه المناقشة.

وكان إيكو قد ضرب مثالا وحيدا على استعمال النص بقراءة نقدية كانت قد انجزتها الناقدة ماريا بونابرت سنة 1952 لثلاث قصص من أعمال القاص الأمريكي الرائد أدجار ألن بو، وهي قصة **Morella** وقصة **Ligeia** وقصة **Elconora**.

يرى إيكو أن بونابرت قدمت في البداية تحليلا رائعا يعد مثالا للتاويل النقدي للنصوص حيث ذهبت إلى أن القصص الثلاث تنبني على ثيمة أو حكاية **fabula** واحدة وهي أن البطل في القصص الثلاث مسكونا بهاجس حب النساء الهزيلات الشاحبات. وبذلك يرى إيكو أن الناقدة قد استطاعت ببراعة أن تكشف عن قصد النص[37].

غير أنه للأسف، والحديث لإيكو، أن برونابرت قد افسدت ذلك التحليل النصي الجميل باقحامها لمعلومات خارج نصيبة **extra-texual** من حياة وسيرة ألن بو الشخصية لكي تدعم فرضيتها النقدية، وذلك عندما انتهت إلى القول أن رؤية الطفل "بو" والدته وهي تموت أمامه بداء السل تركت بصماتها على نفسيته إلى درجة أنه وهو في مرحلة البلوغ وفي فترة عمله كان مأخوذا بعشق النساء الهزيلات الشاحبات. وهنا يخلص إيكو إلى أن ماريا بونابرت كانت في هذا الجزء من تحليلها تستعمل النص ولا تأوله[38].

وفي اللقاء الذي جمع إيكو وروري وجونثان كولر في ندوة "تانر" بجامعة كامبيردج سنة 1992 والذي جمعت أوراقه ونشرت في كتاب باسم أمبرتو إيكو تحت عنوان (التأويل والتأويل المفروط)، أثار رورتي مسالة تمييز إيكو بين تأويل واستعمال النص وانتهى إلى رفضه قائلا: "هذا النوع من التمييز لا نرغب، بالتاكيد، نحن البرجماتيين، في القيام به. فمن وجهة نظرنا إن أي

شخص أيا كان ما يفعله بأي شيء فإنه يستخدمه. تأويل شيء ما، معرفته، النفاذ إلى جوهره وغيرها جميعا مجرد وسائل متنوعة لوصف العمل"[39].

ثم عمل رورتي جهده لمحو هذا التمييز من خلال تشريح المثال الذي ضربه إيكو للتدليل على التمييز بين تأويل النص واستعماله وهو مثال الناقدة ماريا بونابرت مع نصوص القاص ألن بو، حيث يلخص ذلك بقوله: "يقول إيكو أنه حينما اكتشفت ماريا بونابرت وجود الحكاية الأساسية في القصص (الثلاث) كانت تكشف عن قصد العمل ولكنه لسوء الحظ تشابك التحليل النصي الجميل مع ملاحظات السيرة التي تربط البنية النصية بمظاهر عرفت عبر مصادر خارج نصية من حياة بو الشخصية حيث تستدعي ماري بونابرت من السيرة الذاتية، واقعة أن بو كان مأخوذا، بشكل مرضي، بالنساء ذوات الملامح الكئيبة. فهي إذن تستخدم النصوص ولا تؤولها"[40].

ثم بدأ رورتي نقده إيكو بقوله: "إن الحدود بين نص وآخر ليست بهذا القدر من الوضوح"[41]. ولكي يدلل على ذلك، لفت نظر إيكو إلى مسألة في غاية الأهمية لم يتنبه إليها إيكو في نقده لماريا بونابرت وهي أن الناقدة المذكورة كانت قد قرأت القصص الثلاث في ضوء بعضها البعض ولم تحلل كل قصة على حدة بوصفها نصا مستقلا. وبرغم ذلك لم يؤاخذ إيكو بونابرت على فعلتها هذه بل عدها من النماذج الرائعة على التحليل النصي التأويلي.

ويهدف رورتي من ذلك إلى القول لو كان إيكو مؤمنا حقا باستقلالية النص لكان إعترض على قراءة بونابرت النصوص الثلاث في ضوء بعضها البعض. يقول: "يبدو أن إيكو معتقدا أنه أمر صائب أن تقرأ ماريا قصة موريللا على ضوء قصة ليجيا، ولكن لماذا؟ فقط لمجرد أنهما كتبتا بواسطة

الرجل نفسه؟ ألا يبدو هذا خيانة لقصة موريلا واستمرارا لخطر يشوش قصد العمل مع قصد المؤلف الذي يستدل عليه من عادة بو في كتابة نوع معين من النصوص؟"[42].

بالطبع أن رورتي هنا ليس لديه مانع أن تقرأ القصص الثلاث على ضوء بعضها البعض وليس لديه مانع أن تُستدعى معلومات من سيرة بو لإضاءة القراءة النقدية للقصص ولكنه يحاجج إيكو بمنطقه. فهو أراد أن يقول له: بما أنك قبلت أن تقرأ بونابرت القصص على ضوء بعضها البعض فيجب عليك أن تقبل دعمها لقراءتها النقدية بمعلومات من حياة بو الشخصية.

ولكن ما لم يذكره رورتي، لتقوية حجته، هو أن إيكو قد تطرق في الندوة ذاتها إلى وقائع في تجربته كمؤلف روائي من شأنها أن تجهض تمييزه بين التاويل النص واستخدامه أو على الأقل أن تجعل من نقده لماريا بونابرت بسبب استدعائها لجانب من حياة بو، بلا معنى.

ففي سياق حديثه عن العلاقة بين قصد النص وقصد المؤلف يسوق إيكو أمثلة من تجربته الذاتية كروائي فتكشف هذه الأمثلة عن المدى البعيد الذي يمكن للعناصر الخارج نصية، ولا سيما عناصر الحياة الشخصية للمؤلف المترسبة في اللاوعي، أن تؤثر بطريقة لا شعورية في بناء العمل الأدبي.

في رواية إيكو (بندول فوكو) يقع كاسوبان الشاب في حب فتاة برازيلية تدعى أمبارو. وبعد عدة شهور من نشر الرواية يسأل صديق ما، إيكو عن اسم أمبارو قائلا: أليس اسما لجبل؟ ثم يقول شارحا: هنالك أغنية "فلاحة جوانتاميرا" يرد فيها ذكر جبل أمبارو.

هنا فقط يتذكر إيكو تجربة شخصية ترسبت في لا وعيه وجعلته يختار لا شعوريا "أمبارو" اسما لتلك الفتاة في الرواية. يقول في رده على ملاحظة ذلك الصديق: "يا إلهي! إنني أعرف هذه الأغنية جيدا، على الرغم من أنني لا أذكر كلمة منها. لقد غُنيت في منتصف الخمسينيات. وغنتها فتاة كنت أحبها. كانت أمريكية لاتينية وباهرة الجمال. ومن الواضح أنني عند رسم شخصية فتاة ساحرة امريكية لاتينية، فكرت بطريقة لاواعية في الصورة الأخرى لشبابي حينما كنت في مثل عمر كاسوبان. فكرت في تلك الأغنية وبطريقة ما ارتحل اسم أمبارو، الذي كنت قد نسيته تماما، من عقلي اللاوعي إلى صفحات الرواية"[43].

المثال الثاني مرتبط برواية إيكو (اسم الوردة) فقد ورد في الرواية مقطعا في وصف لمخطوطة سرية مسمومة تشتمل على الجزء الثاني المفترض من كتاب ارسطو (فن الشعر). بعد صدور الرواية بسنوات يكتشف إيكو أنه توجد بمكتبته الخاصة نسخة قديمة نادرة من كتاب فن الشعر لأرسطو، كان قد اشتراها من مكان ما ونسيها وكان قد سجل وصفا لحالة النسخة في فهرس خاصة يحتفظ به ومما جاء فيه أن والهوامش العليا ممزقة والصفحات مائلة إلى الدكنة ومبقعة بتأثير الرطوبة وفي نهاية الكتاب تلتصق الصفحات بعضها ببعض ويبدو كأنها ملطخة بمادة دهنية مقززة.

فيكتشف إيكو لأول مرة أن هذا الوصف المدون للكتاب، يتطابق تماما مع وصف المخطوطة السرية الوارد بالرواية. فيسقط في يده. يقول: "فكرت في البداية أنها مصادفة غير عادية ثم فتنني الإعتقاد بمعجزة.. لقد اشتريت هذا الكتاب حينما كنت شابا، تصفحته وأدركت أنه كان متسخا بشكل استثنائي ثم ووضعته في مكان ما ونسيته. ولكن بنوع من الكاميرا

الداخلية كنت قد صورت تلك الصفحات المسمومة في أكثر الأجزاء عمقا في روحي، حتى حانت لحظة بعثها، لا أدري لأي سبب، واعتقدت أنني اخترعتها"[44].

هذان المثالان اللذان ساقهما إيكو من تجربته الشخصية بوصفه مؤلفا روائيا يدللان على أن ماريا بونابرت لم تخطيء عندما استعانت برؤية بو الطفل لأمه وهي مددة ميتة بداء السل لدعم قراءتها النقدية للقصص الثلاث المشار إليها آنفا. إذ أن هذه الناقدة لم تفعل أكثر مما فعله هو عندما استعان دون أن يدري، بتجاربه الشخصية المحفورة في لاوعيه في صياغة عوالمه الروائية على النحو الذي حكاه هو نفسه كناقد أدبي في تلك الندوة.

الحقيقة لم يكن إيكو منذ البداية مبدئيا في موقفه في التمييز بين تاويل النصوص واستخدام النصوص. أو قل إن هذا التمييز لم يكن واضحا في ذهنه بما يكفي. فحتى قبل ندوة "تانر" التي جمعته برورتي سنة 1992 كان إيكو قد أعلن صراحة، في (خاتمة) الفصل الذي تحدث فيه عن التمييز بين تأويل النص واستعماله بكتابه (حدود التأويل) عن عدم تمسكه بهذا التمييز.

يقول: "الدفاع عن حقوق التأويل ضد استعمال النص لا يعني أن النص يجب ألا يستعمل أبدا فنحن نستعمل النصوص كل يوم بل نحتاج إلى ذلك لأسباب عديدة ومقدرة ولكن علينا فقط أن نميز بين التأويل والإستعمال"[45].

بل يذهب إلى حد القول بالضرورة النقدية لاستخدام النص: "أحيانا يعني استعمال النصوص اطلاق حريتها من تأويلات سابقة وذلك لاكتشاف جوانب جديدة فيها وللوصول إلى المزيد من مقاصد العمل

الأدبي". ثم يختتم الفصل بقوله: "لكن لا بد من الإقرار أنه يصعب دائما التمييز بين الاستعمال والتأويل"[46].

بعد كل هذا الكلام الواضح، يصبح تمسك إيكو بالتمييز بين التاويل والاستعمال بهدف حماية النصوص من اساءة الاستخدام بلا معنى. وعليه أن يبحث عن وسيلة مجدية أخرى لخدمة رؤيته التأويلية. وهذا ما سوف يتضح لنا من خلال تناول محاولة إيكو وضع حدود للتاويل.

حدود التأويل:

لقد راهن أمبرتو إيكو منذ صدور كتابه الأول (العمل المفتوح) 1962 على انفتاح حرية التأويل وعلى أن حق القاريء في تأويل النص لا محدود. صحيح أنه ركز في هذا الكتاب والكتب اللاحقة على العلاقة الجدلية بين حق النص وحق القاريء ولم يترك الحبل على الغارب للقاريء ليفسر النص كيفما يشاء.

ولكنه استدرك فيما بعد أن الحرية التي دافع عنها قد أسي استخدامها وتحولت إلى نقمة. يقول: "في كتاب العمل المفتوح كنت أدافع عن دور فاعل للمفسر في قراءة النصوص لكن القراء ركزوا على فكرة الإنفتاح وتجاهلوا حقيقة أن القراءة المفتوحة النهاية التي أدعمها هي نشاط نابع ومدفوع من العمل نفسه.. ولدي انطباع بأن حق المؤول في العقود الأخيرة قد بولغ فيه أكثر من اللازم"[47].

ولذلك عمد إلى وضع المعايير والحدود لحرية القاريء في تفسير وتأويل النصوص فأصدر كتابه (حدود التأويل)1990 لهذه الغاية والذي جاء فيه: "إن فكرة التوليد الدلالي اللامحدود يجب ألا تؤدي إلى النتيجة بانه ليس

للتأويل معايير. فالقول مبدئيا أن التأويل لا محدود لا يعني أن التأويل لا موضوع لـه. والقـول مبـدئيا أن الـنص لا نهايـة لـه لا يعنـي أن كـل فعـل تـأويلي ينتهـي نهايـة سعيدة"[48].

كذلك خصص كتاب (التأويـل والتأويـل المفـرط) الـذي ضـم أعـمال نـدوة "تـانر" المنعقدة في 1992 لمناقشة حدود التاويل وحرية القاريء.

ويبدو أن إيكو قد وضع نفسه منذ البداية أمام معادلة صعبة. فكيف له أن يوفق بين مقولة الإنفتاح: انفتاح النص ولا نهايته وانفتاح حرية القاريء وبين القـول بضرورة وجود معايير وحدود للتأويـل؟ ومـا هـي هـذه المعـايير التـي يمكـن تحـد مـن حريـة الإنفتاح والتأويل؟

يضع إيكو معيارين لذلك وهما:

1- الانطلاق من المعنى الحرفي للنص واحترامه.

2- الإحتكام إلى التماسك الداخلي للنص.

فهو يعتقد أن كل خطاب حول حرية التأويـل يجـب أن ينطلـق مـن الـدفاع عـن المعنى الحرفي. مع علمه بأن تحديد المعنى الحرفي ليس مسألة محسومة دائما. فعلي المفسر أو المؤول "أن يأخذ في المقـام الأول بـالمعنى الحـرفي كمسـلمة مـن المسـلمات، المعنى الحرفي الذي تخولـه اللغـة في لحظـة تاريخيـة محـددة ولا ينكـره أي فـرد مـن المتكلمين بهذه اللغة"[49].

فمن المعلوم "أن لكل جملة معنى حرفي، أعلم أن هذه نقطـة قـد تكـون خلافيـة ولكن علينا التمسك بالإعتقاد أن هنالـك في نظـام أي لغـة مـن اللغـات معنـى حـرفي للمفردات المعجمية وهو المعنى الذي تضعه القواميس أولا والذي يفكر فيه كـل فـرد عندما يسأل عن معنى كلمة من الكلمات"[50].

وكل تفسير أو تأويل مجازي أو رمزي لا بد له من أن يستند إلى المعنى الحرفي. "فحتى لو فسرنا مثلا جملة: جون يأكل تفاحة كل صباح، تفسيريا مجازيا أو رمزيا لتعني: جون يكرر خطيئة آدم كل صباح. فإن هذا التأويل لا يستقيم إلا إذا سلمنا أولا بأن التفاحة فاكهة بعينها وأن آدم هو آدم أبو البشر وأنه وفقا للكتاب المقدس أن آدم كان قد أكل فاكهة محرمة"[51].

أما المعيار الثاني الذي يضعه إيكو لتقييد حرية التأويل فهو الإحتكام إلى مفهوم الكلية، كلية النص أو ما يصفه إيكو بالتماسك الداخلي للنص. وهو مفهوم الوحدة العضوية نفسه الذي كان يعد من أهم مقولات الشكلانيين الروس والنقد الأمريكي الجديد وقد شكل هذا المفهوم كما هو معروف عماد النظرة البنيوية. وهو في الأصل مفهوم نقدي قديم جدا وله جذور في كل التراثيات.

ويقول إيكو إن هذا المعيار قديم يعود إلى القديس أوغسطين في كتابه (العقيدة المسيحية) حيث: "أن تفسير أي جزء من النص، لا يقبل أو يرفض، إلا إذا تم تأكيده أو نقضه بجزء آخر من النص. وبهذه الطريقة يتحكم التماسك الداخلي للنص في نوازع القاريء"[52].

الحقيقة فيما يخص التراث العربي الإسلامي، نجد أن هذه المعايير التي وضعها إيكو للتأويل: الإنطلاق من المعنى الحرفي والإحتكام إلى كلية النص، تشكل الركائز الأساسية التي تقوم عليها علوم البلاغة وعلوم القرآن والتفاسير وعلم أصول الفقه وفن الشعر.

الهوامش والمراجع:

1- Umberto Eco, The limits of Interpretation, Indiana University Press,1994,p.44

2- Ibid.p.44

3- Ibid.p.44

4- Ibid.p.55

5- Ibid.p.45

6- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيـع، سوريا، ط2، 2001، ص 15

7- المصدر السابق ص 16

8- المصدر السابق ص 40

9- المصدر السابق ص 16

10- المصدر السابق ص 8

11- المصدر السابق ص 34

12- المصدر السابق ص 36

13- المصدر السابق ص 36

14- المصدر السابق ص 34

15- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكـراد، دار الحـوار سـوريا، ط1، 2009، ص 50

16- Umberto Eco, The Role of The Reader, Indiana University Press, 1984, p. 17

17- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص 51

18- أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية، ترجمة انطون أبوزيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 84 الهامش 10

19- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص51

20- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنمـاء الحضـاري، ص82

21- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، 51

22- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ص 95

23- المصدر السابق ص 92

24- المصدر السابق ص 83

25- Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, Penguin,1999,p.421

26- Ibid.p.422

27- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص 25

28- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ص 92

29- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص 20

30- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ص 84

31- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار سوريا، ط1، 2009

32- The Limits of Interpretation, p. 58

33- Ibid. p.148

34- Ibid.p.60

35- The Limits of Interpretation. p.57

36- Ibid.p.55,56

37- Ibid.p.57

38- Ibid.p.58

39- أمبرتو إيكو، والتأويل والتأويل المفرط، ص118، 119

40- المصدر السابق ص 119، 120

41- المصدر السابق ص 120

42- المصدر السابق ص 120

43- المصدر السابق ص 108، 109

44- المصدر السابق ص 111

45- The Limits of Interpretation, p. 62

46- Ibid.p.62

47- Ibid.p.6

48- Ibid.p.6

49- Ibid.p.36

50- Ibid.p.5

51- Ibid.p.36,37

52- Ibid.p.59

الفصل الثالث

أمبرتو إيكو والتفكيك

يعد أمبرتو إيكو من أساتذة الفلسفة والنقاد القلائل الذين أعلنوا صراحة عن معارضتهم للتفكيك الدريدي. بل أن مشروع إيكو التأويلي يقوم في جزء كبير منه على مقاومة النهج التفكيكي في التأويل. وقد خصص كتابين من مؤلفاته للجهر بمعارضته للتفكيك هما: كتابه (حدود التأويل) 1990 وكتابه (التأويل والتأويل المفرط) 1992.

ويصف إيكو التفكيك بأنه يحيل النص إلى "ورم هلامي غامض"[1]. وإلى "فراغ من احتمالات لا نهائية"[2]. وإلى "مجرد محفز على الإنزلاق التأويلي اللانهائي"[3]. وإلى "ماكنة لإنتاج تأويلات لا نهائية"[4] من المعاني المؤجلة. كذلك يرفض إيكو مزاعم التفكيكيين القائلة أن كل قراءة خاطئة وكل تأويل مغلوط.

ويشخص إيكو الأسباب التي قادت التفكيك إلى هذه النتائج بالقول أن التفكيك يعتقد انه "مجرد أن ينفصل النص عن قصد مؤلفه ويتركه ورائه، فإن القاريء يكون في حل من أي التزام أو إمكانية أن يظل وفيا لقصد مؤلف النص الغائب. وبذلك يمكن الخلوص إلى أن اللغة تقع في أحبولة ألاعيب من التدليل المتعدد بحيث لا يمكن للنص أن يتجسد في معنى وحيد مطلق، ففي ظل غياب مدلول متعالي فإن الدال لا يوجد أبدا في حضورا محايث للمدلول ولذلك يظل المدلول في حالة اختلاف وتأجيل

مستمرة، فكل دال يحيل إلى دال آخر من غير ان يحيل إلى أي شيء خارج الشبكة الدلالية التي تمضي في الدوران إلى ما لا نهاية"[5].

وفي الاتجاه ذاته يورد إيكو حديث دريدا الوارد بكتابه (في القراماتولوجي): "إن الغياب الأصيل للذات الكاتبة هو غياب للشيء وللمرجع أو الموضوع"[6]. ثم يرد عليه بقوله:"إن الإقرار بمعاناة العلامة اللغوية لغياب مؤلفها أو مرجعها أو الموضوع الذي تشير إليه، لا يعني بالضرورة أن ليس للعلامة هدف موضوعي أو معنى حرفي"[7].

ولذلك يتخذ إيكو من مراعاة المعنى الحرفي والإنطلاق منه والإستناد إليه معيارا لوقف الإنزلاق التاويلي التفكيكي للنص إلى ما لا نهاية.

وبرغم أن إيكو واعيا بالاشكالات التي ينطوي عليها الحديث عن المعنى الحرفي إلا أنه يمضي في التعويل على هذا المعيار قائلا: "داخل نطاق كل لغة يوجد هنالك معنى حرفي مكون من مفردات معجمية وهو الذي نجده مثبت اولا في المعاجم وهو المعنى الذي يتبادر إلى ذهن أي شخص عندما يسأل عن معنى كلمة من الكلمات"[8].

ولكي يدلل على خطل التفكيك والنظريات الأخرى التي تراهن على التأويل المطلق للنص المكتوب، يورد إيكو قصة طريفة تبرهن على أن النص عمليا لا يقبل كل تأويل يمكن أن يفرضه عليه القاريء. والقصة مقتبسة من كتاب جون ويلكنز (الإله عطارد أو الرسول السريع)**Mercury; The Secret and Swift Messenger 1641** والتي يرويها المؤلف في بداية كتابه كما يلي[9]):

"كم بدأ فن الكتابة غريبا عند اختراعه لأول مرة. علينا أن نتخيل الكيفية التي نظر بها الهنود الأمريكان للكتابة في البداية. لقد ذهلوا أن يروا

بنـي الـبشر يتحـدثون مـع الكتـب وصـعب علـيهم أن يصـدقوا أن ورقـة يمكـن أن تتكلم..

هنالك قصة طريفة تتعلق بهذا الموضوع وهي أن عبدا هنديا أرسله سيده برسالة مكتوبة وسلة من التين، وفي الطريق أكل العبد كمية كبيرة مـن التـين وأعطـى البـاقي للمرسل إليه والذي حين قرأ الرسالة ولم يجـد كميـة التـين المـذكورة في الرسـالة فـاتهم العبد بأكلها ذاكرا له ما تقوله الرسالة ضده. ولكن الهندي برغم هذا الـدليل القـاطع، أنكر بكل ثقة الواقعة لاعنا الورقة وواصفا أياها بالكاذبة وشاهدة الزور.

ومرة أخرى أُرسل العبد بذات الطريقة وبرسالة أخـرى مـذكور فيهـا عـدد حبـات التين بالضبط التي يجب أن تُسلَّم مع الرسالة. ومرة ثانيـة يقـوم العبـد بالتهـام كميـة كبيرة من التين ولكن هذه المرة فكر في اخفاء الرسالة تحت صخرة كبيرة ظانـا انهـا إذا لم تراه يأكل فسوف لن تشي به. ولما كان هذه المرة قد صار متهما أكـثر مـن ذي قبـل، أقر بذنبه وأبدى تعجبه مـن إلوهيـة الورقـة، ووعـد بأنـه سـيكون وفيـا في المسـتقبل ومتفانيا في خدمة سيده".

هذه القصة العميقة في مغزاها تصلح أن تكون أبلغ رد على مغالطة دريدا لليفـي استراوش حول ارتباط اختراع الكتابة باستغلال الإنسان (انظر: دريدا ومفهوم الكتابة).

ولكن إيكو يورد هـذه القصـة لـدحض زعـم دريـدا بـأن الكتابـة حالمـا تنفصل عن مؤلفهـا تغـدو سـائبة بـلا قصـد وبـلا مرجـع ولا غايـة. فهـذه "القطعة لويلكنز تقول عكس ما تقوله به بعض النظريـات المعـاصرة التـي ترى في الكتابة نموذجا مثاليا على التوليـد الـدلالي اللامحـدود وعـلى أن أي

نـص مكتـوب أو ملفـوظ يعـد ماكينـة لإنتـاج دلالات مؤجلـة إلى مـا لا نهايـة. فهـذه النظريات المعاصرة تعارض مـا يـراه ويلكنـز وتـزعم أن الـنص بمجـرد أن ينفصـل عـن الناطق به وقصد الناطق به، وعن الظروف الماديـة التـي صـدر عنهـا، وبالنتيجـة عـن المرجع المقصود، فإنه يسبح في فراغ من احـتمالات تأويليـة لا نهائيـة. وتبعـا لـذلك لا يوجد نص يمكن ان يفسر أو يأول وفقا لمعنى أصيل ونهـائي وقـاطع. وذلـك لأن اللغـة تقول أكثر مما يقوله أي معنى حرفي يمكن الإمساك به والـذي يفـر مـع بدايـة النطـق بالنص"[10].

ولكي يدحض إيكو هذه المزاعم يضع جملة من الإفتراضات لقراءة الرسالة المتعلقة بقصة ويلكنز ليبرهن كيف كان يمكن لويلكنز أن يرد على "النظريـات المعـاصرة التـي تنظـر إلى الكتابـة بوصـفها نشـاطا تفكيكيـا"[11]. لـيخلص إيكـو في النهايـة مـن هـذه الإفتراضات إلى أنه في جميع الحالات لا مفر مـن الإحتكـام إلى المعنـى الحـرفي وأنـه لا يمكن للرسالة أن تدعم أي تأويل يريده القاريء منها.

فهو يفترض أولا أن الرسالة يمكن أن تـنص عـلى الآتي:"صـديقي العزيـز - في هـذه السلة التي يحضرها إليكم عبدي 30 حبة تين أرسلها إليكم هدية، نتطلع إلى.." [12].

وفقا لهذا النص المفترض فـأن المرسـل إليـه سـوف يفهـم الـنص حـتما بـأن السـلة المذكورة في الرسالة هي بالضبط السلة التي أحضرها إليه العبد، وأن العبد هـو العبـد الذي أعطاه صديقه هذه السلة وأن هنالك علاقة بين الرقم 30 ورقم حبات التين التي تحتوي عليها السلة.

ولكن هذه الفرضية يمكن دحضها بكل سهولة كما يذهب إلى ذلك إيكو "إذ يكفي أن نتخيل أن شخص ما قتل العبد الأصلي واستبدله بعبد مملوك لشخص آخر وحتى الثلاثين تينة قد تم استبدالها بـ12 تينة أخرى مختلفة. أكثر من ذلك دعنا نفترض أن العبد الجديد أحضر السلة إلى شخص آخر غير المرسل إليه الأصلي. كما يمكن أن نفترض أن المرسل إليه الجديد لا يعلم عن أي صديق يمكن أن يرسل إليه حبات التين. فهل بعد كل هذه الإفتراضات يمكن أن نتوصل إلى فهم الموضوع الذي تتحدث عنه الرسالة؟ "برغم كل ذلك أظن أن رد فعل المرسل إليه سوف لن يخرج عن القول: أحد ما أرسل إليَ كمية من التين أقل مما هو مذكور في الرسالة".

"ما اريد قوله هو أن الرسالة حتى بعد أن تنفصل عن مرسلها وعن مرجعها او موضوعها محل الجدل، وعن ظروف انتاجها، سوف تظل تتحدث عن حبات تين في سلة. اريد أيضا أن أبرز أن المرسل إليه، عند قراءته للرسالة، وقبل أن يتسآءل عن وجود الراسل، سيكون مقتنعا بأن هنالك راسل للتين بعينه هو محل البحث والسؤال"[13].

"دعونا نفترض الآن (الخيال السردي ليس له حدود) ليس فقط أن الرسول الأصلي قد قتل، بل أيضا أن قاتليه أكلوا كل التين واتلفوا السلة، ووضعوا الرسالة في زجاجة، ثم قذفوا بها في البحر، ليجدها، قل بعد سبعين سنة من ويلكنز، روبنسون كروزو. الآن لا عندنا سلة ولا عبد ولا تين، هنالك فقط الرسالة. برغم كل ذلك أراهن على أن أول رد فعل لكروزو سيكون: أين التين؟"[14].

من كل ذلك يخلص إيكو إلى أن "فكرة التوليد الدلالي اللامحدود لا تقود إلى نتيجة أن التاويل لا معايير له. وإن القول باحتمالية التاويل اللامحدود لا يعني أن التاويل ليس له موضوعا وأنه يجري كالنهر لذاته ومن أجل ذاته. كما أن القول مبدئيا أن النص لا نهاية له لا يعني أن كل فعل تاويلي يقود إلى نهاية سعيدة"[15].

التفكيك والهرمسية والغنوصية:

رأينا في (الجذور اللاهوتية للتفكيك) أن بعض الباحثين والنقاد قد ربطوا التفكيك بالتصوف اليهودي. غير أن أمبرتو إيكو يذهب أبعد من ذلك ويقرن التأويل التفكيكي بالهرمسية **Hermetism** والغنوصية **Gnostics**.

والهرمسية فكر فلسفي صوفي يجمع بين الفلسفة والتصوف والتنجيم والخيمياء والسحر، وترجع جذوره إلى الديانات المصرية القديمة وتعاليم فيثاغورس وفلسفة إفلوطين السكندري (الإفلاطونية الجديدة). ويرى الباحثون أن الهرمسية هي منبع التصوف في الديانات الكتابية الثلاثة. ويقال أن الهرمسية قد لعبت دورا كبيرا في الدفع بالحركة الفكرية والكشفية في عصر النهضة الأوربية. أما الغنوصية فهي نزعة صوفية دينية في الرؤية إلى العالم.

ويرى إيكو أن أفكار ما بعد الحداثة القائمة على نقد النزعة العقلانية اليونانية ليست جديدة وإنما هي ترديد للأفكار الهرمسية والغنوصية، حيث "كل ما يطلق عليه فكر ما بعد حداثي سوف يتبدى لنا بشكل كبير سابقا على ماهو قديم"[16].

فالفكر الهرمسي "يفترض إمكانية نقض فكرة نظام الكون التي وضعتها العقلانية اليونانية، وإنه من الممكن اكتشاف صلات وعلاقات جديدة في الكون يمكن بمقتضاها للإنسان أن يؤثر في الطبيعة وأن يغير مسارها"[17].

"وتتارجح فلسفة نفي العقل الهرمسية الجديدة بين المتصوفة والسيمائيين من ناحية والشعراء والفلاسفة من ناحية أخرى، من غوته إلى جيرار دي نوفال ويتس، من شيللنغ إلى فرانز فون بادر، من هيدجر إلى يونغ." [18].

كما أنه "في بعض المفاهيم النقدية ما بعد حداثية ليس صعبا إدراك فكرة الإنزلاق المستمر للمعنى. وقد عبر فاليري عن الفكرة حينما قال أنه: لا يوجد معنى حقيقي للنص، وهو تعبير هرمسي"[19].

ويرى إيكو أنه عبر التاريخ الطويل كانت هنالك فكرتان للتأويل. الأولى تعتقد أن تفسير أو تاويل نص ما هو أن نتوصل إلى معناه الذي قصده منه مؤلفه أو نكتشف حقيقته الموضوعية أو جوهره الذي يوجد مستقلا عن تفسيراتنا. أما الفكرة الثانية للتأويل فهي التي تعتقد ان النص يفسر ويؤول إلى ما لا نهاية. وهذه الفكرة الأخيرة للتاويل هي الفكرة الهرمسية والغنوصية والتي يتبناها التفكيك[20].

لذلك يسمي إيكو مذهب التفكيك في تاويل النصوص بالإنزلاق أو الإنجراف الهرمسي**Hermetic drift** حيث يقول: "اقصد بالإنزلاق الهرمسي الممارسة التاويلية التي هيمنت على عصر النهضة الأوربية والتي تقوم على مباديء كونية تعتمد على قياس الاشياء بعضها ببعض وانجذابها لبعضها البعض حيث يرتبط كل عنصر باي عنصر او عناصر أخرى سواء كان هذا العنصر من عناصر هذا العالم الدنيوي أو العالم الأسمى وذلك عن

طريق المشابهة والتماثل.. والمبدأ الأساسي ليس هو أن الشبيه يعرف بالشبيه فقط، بل أنه يمكن من خلال المشابهة أن يقرن أي شيء بأي بشيء آخر، بحيث ان كل شيء يمكن أن يكون تعبيرا أو محتوى لشيء آخر"[21].

غير أن إيكو يرى أن الفرق بين التفكيك والنزعة الهرمسية هو أن الأخيرة: "لا تدعي غياب أي معنى كوني وحيد متعالي ولكنها تزعم أن هنالك ذات متعالية قوية أو هنالك الواحد، حسب الإفلاطونية الجديدة، الذي هو المبدأ الكوني الذي تلتقي عنده جميع المتناقضات ويقف هو خارج أي تحديد ممكن. هذا الواحد هو الكل واللاشيء ومصدر كل شئ في ذات الوقت الذي يسمح بربط كل شيء باي شيء آخر بشبكة متاهية من الإحالات المبادلة.. بحيث أن معنى الكلمة أو الشيء يؤدي إلى كلمة أو شيء آخر. وحيث أن كل شيء يقال فهو في الحقيقة ليس سوى أنه إحالة غامضة إلى شيء آخر"[22].

"وبهذا المعنى يغدو مضمون أي تعبير سرا أو لغزا يثير سرا أو لغزا آخر. ومعنى كل رمز يحيل إلى رمز آخر أكثر غموضا من سابقه. والنتيجة التي ننتهي إليها هي انه لا توجد طريقة لاختبار صحة أي تفسير وان المضون النهائي لمعنى أي تعبير هو سر آخر"[23].

"ولما كانت هذه العملية ترتيء انتقال غير محدود من رمز إلى رمز آخر، فإن معنى أي نص يكون مؤجلا دوما. المعنى الوحيد للنص هو: أن تعلم أكثر. وحيث أن تعلم أكثر هذه، سوف تفسر بان تعلم أكثر، فإن المعنى النهائي للنص هو سر فارغ. وهكذا يحيل التوليد الدلالي الهرمسي كل العالم إلى ظاهرة لغوية فقط ويفرغ اللغة من أي قدرة على التواصل"[24].

أما عن الغنوصية فيقول إيكو "من الصعب تجنب إغراء رؤية الإرث الغنوصي في عديد من مظاهر الثقافة الحديثة والمعاصرة.. وقد رأي البعض جذرا غنوصيا في المباديء الحاكمة للمثالية الرومانسية حيث أعيد تقدير الزمن والتاريخ لكن فقط لأجل أن تجعل من الإنسان صاحب الدور الرئيس في عملية إعادة توحيد الروح"[25].

ليس هذا فحسب بل "هنالك من تحدثوا عن العناصر الغنوصية في الماركسية بل وحتى في المذهب اللينيني (نظرية الحزب كرأس حربة، جماعة مختارة تملك مفاتيح المعرفة وبالتالي الخلاص). وقد رأى آخرون الإلهام الغنوصي في الوجودية وبشكل خاص عند هيدجر"[26].

وتشترك كل من الهرمسية والغنوصية في النظر إلى العالم كنص في حاجة إلى تأويل لا نهائي. وفي "الغنوصية النصية المعاصرة.. لإنقاذ النص، من أي توهم للمعنى، إلى الإعتقاد بأن المعنى لا نهائي، لا بد للقاريء من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سريا.. والقاريء الحقيقي هو من يدرك أن سر النص هو خلاؤه"[27].

ويذهب إيكو إلى أن فكرة "النصية" القائلة أن العالم نص وكل شيء نص التي تعد أهم مقولات التفكيك، فكرة هرمسية غنوصية وهو شخصيا لا إعتراض له على هذه الفكرة من حيث المبدأ، وإنما إعتراضه على فكرة التأويل اللانهائي للنص، سواء كان هذا النص العالم، أو النص كعالم.

جاك دريدا وسميولوجيا بيرس:

أنكر إيكو على دريدا الإستعانة بسميولوجيا تشارلز ساندرز بيرس لدعم نهجه في تفكيك بينة العلامة اللغوية بتحرير الدال من المدلول لإفساح المجال للعب الحر للدوال دون الثبات في معنى أو مدلول بعينه.

وكان دريدا قد أرود في كتابه (في القراماتولوجي) قوله: "لقد ذهب بيرس بعيدا في اتجاه ما دعوته بتفكيك المدلول المتعالي الذي في لحظة أو أخرى يمكن أن يضع نهاية حاسمة للإحالة من علامة إلى علامة أخرى. وكنت قد وصفت كل من مركزية اللوغوس وميتافيزيقيا الحضور بالرغبة القوية والملحاحة وغير القابلة للكبت للوصول لمثل هذا المدلول. والآن نجد أن بيرس يعتبر لا نهائية الإحالة كمعيار يسمح لنا بالتأكيد على أننا نتعامل فعلا مع نظام من العلامات"[28].

وبيرس (1839-1914) فيلسوف أمريكي وعالم منطق ورياضيات وكيمياء ومنشئ الفلسفة البرجماتية المعروفة ومجترح مصطلح **Semiotics** أي السميوتيك أو علم العلامات أو السيمياء. وكان فرديناند دي سوسير عندما دعا في كتابه (محاضرات في علم اللغة العام) إلى نشوء علم جديد يسمى **Semiology** يكون علم اللغويات جزء منه، لم يكن على علم بما كان بيرس قد انجزه في هذا المجال.

وإذا كانت العلامة اللغوية (الكلمة) تتكون لدى سوسير من دال ومدلول وتشير إلى فكرة أو شيء أو موضوع يسمى **referent** مرجع، فإن العلامة اللغوية عند بيرس ثلاثية الأبعاد ودائرية. فهنالك العلامة **sign** والموضوع **object** والمُفسِر **interpretant**. وأحيانا يستعمل بيرس مصطلح **representamen** المُمثِل والعلامة بمعنى واحد.

يقول: "العلامة ما تمثل شيئا أو فكرة تنتجها أو تحددها.. وما تمثله العلامة يسمى موضوعها، وما تنقله أو معناها والفكرة التي تثيرها تسمى المُفسِر"[29].

فالعلامة المكونة من لفظ (سحاب) مثلا تمثل موضوعا هو السحاب المعروف. والمعنى أو الفكرة التي يثيرها في الذهن وهي المطر أو الماء تسمى المفسِر. هكذا تكتمل الأبعاد الثلاثية للعلامة.

حتى الآن لا يوجد في طرح بيرس ما يمكن لدريدا التعويل عليه في تفكيك المعنى والمدلول. فالعلامة أو الممثِل أو الدال (سحاب) ارتبط في ذهن السامع والمتلقي بالمطر والماء. غير أن ما يعول عليه دريدا هو المفهوم الدائري للعلامة عند بيرس الذي يعتقد أن صيرورة العلامة **semiosis** أو التوليد الدلالي للعلامة لا ينتهي أبدا عند نقطة محددة فكل معنى أو مدلول يتولد من علامة ما، يتحول هو ذاته إلى علامة تحيل بدورها إلى علامة أخرى.

يقول بيرس: "العلامة هي أي شيء يحدد شيئا آخر مُفسِره والذي يحيل إلى موضوع يحيل هو ذاته إليه بنفس الطريقة، وهذا المفسر يصير بدوره علامة وهكذا إلى ما لا نهاية.. فإذا آلت هذه السلسلة من المفسِرات إلى نهاية تكون العلامة بذلك غير صالحة على الأقل"[30].

في المثال السابق العلامة (سحاب) قادت إلى مفسِر لها هو المطر أو الماء، والماء أو المطر هو ذاته علامة أو مجموعة علامات تثير مفسِرات أخرى. فالماء بوصفه علامة يمكن أن تمثل أو تدل على العطش أو الرواء أو الحياة أو الموت والتي هي بنفسها علامات تحيل إلى معاني أو مدلولات تكون هي ذاتها علامات لأشياء أخرى وهكذا.

من حيث المنطق لا غبار على هذه النظرية، ولكن دريدا يأول هذه النظرية بما يخدم مشروعه التفكيكي في القضاء على مركزية اللوغوس أو

مركزية العقل وعلى ما يسميه ميتافيزيقيا الحضور وذلك من خلال تقويض أي معنى أو مدلول يمكن أن تؤدي إليه وتثبته العلامة. حيث يفهم دريدا النظرية الدائرية للعلامة عند بيرس بقوله:

"لقد ذهب بيرس بعيد في اتجاه ما دعوته بتفكيك المدلول المتعالي.. فلا يوجد تمظهر يمكن أن يختزل العلامة أو الممثِل بحيث يفسح المجال للشيء المدلول أن يتجلى أخيرا في حضوره المشرق. لأن الشيء في ذاته هو قبلا ودائما ممثِل محمي من بساطة ثبوته البدهي. إن الممثِل يؤدي دوره فقط بأن يفسح المجال للمفسِر الذي يصير بدوره هو ذاته، علامة، وهكذا إلى ما لا نهاية. إن هوية المدلول تخفي ذاتها بلا انقطاع وهي دائما في حركة. إذ أن الصفة الملازمة للممثِل هي أن يكون ذاته وأن يكون غيره في ذات الوقت، أن ينتج بنية إحالة وأن يكون منفصلا عن ذاته. فالصفة الملازمة له هي ألا يكون متطابقا مع ذاته أو قريبا مع ذاته بصورة مطلقة. إن الشيء الممثَل **represented** هو قبلا ودائما ممثِلا"[31].

إذن كيف يرد إيكو على تأويل دريدا لنظرية بيرس حول دائرية العلامة؟ يقر إيكو بأنه "من وجهة نظر بنيوية يمكن القول أن صيرورة العلامة **semoisis** عند بيرس لا محدودة **unlimited** ولكنها محدودة من وجهة نظر العملية الدلالية. ففي سياق العملية السيميائية نحن نحتاج أن نعرف ما يناسبنا فقط وفقا لعالم الخطاب المحدد.. ووفقا لأساس أو منطلق **ground** محدد وتحت توصيف وسياق محدد"[32].

ويستند إيكو في رده على دريدا على النزعة البرجماتية لبيرس في نظرته الوظيفية والعملانية للغة بوصفها أداة للتواصل. إذ يرى أن أفكار بيرس

كبرجماتي "تقوض قراءة دريدا" حيث يقتبس قول بيرس: "إن فكرة المعنى تتضمن الإحالة إلى غرض ما"، ويعلق إيكو على ذلك بقوله: "وطبيعي جدا أن تنسجم فكرة الغرض **purpose** تماما مع التفكير البرجماتي.. إن الغرض يرتبط دون أدنى شك بشيء يقع خارج اللغة، ربما لا يرتبط هذا الشيء بذات متعالية، ولكنه يرتبط حتما بالأشياء المحال إليها **referents** في العالم الخارجي"[(33)].

لا شك أن إيكو محق في ذلك، فبيرس عندما يتحدث عن العلامة اللغوية كثيرا ما يربطها بظرف وسياق محدد وبمجمل محددات التواصل الإجتماعي من مرسل ومتلقي ورسالة إلخ...يقول: "العلامة أو المُمثِل تمثل لشخص ما شيئا ما في وضع وظرف محدد، وتخاطب شخص آخر لتخلق في ذهن ذلك الشخص علامة أخرى معادلة أو أكثر تعقيدا وقد سميت هذه العلامة التي تخلقها مُفسِر العلامة الأولى.. والعلامة لا تمثل الموضوع في كل الأوضاع ولكن تمثله بالإحالة إلى فكرة ما سميتها أحيانا، أساس أو منطلق الممثِل"[(34)].

الهوامش والمراجع:

1- Umberto Eco, The limits of interpretation, Indiana University Press, 1994.p.52.

2- Ibid. p.2

3- Ibid.p.52

4- Ibid. p.32

5- Ibid.p.33

6- Jacques Derrida, Of Grammatology, The Johns Hopkins University Press,1976, p.69

7- Umberto Eco, The limits of interpretation, p.33

8- Ibid. p. 5

9- Ibid.p.1

10- Ibid.p.1,2

11- Ibid.p.2

12- Ibid.p.2

13- Ibid.p.4

14- Ibid.p.4

15- Ibid. p.6

16- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ص 34

17- المصدر السابق ص 44

18- المصدر السابق ص45

19- المصدر السابق ص 45

20- Umberto Eco, The limits of interpretation,p.24

21- Ibid.p.24

22- Ibid.p.27

23- Ibid.p.27

24- Ibid.p.27

25- أمبرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ص47

26- المصدر السابق ص 48

27- المصدر السابق ص 50

28- Jacques Derrida, Of Grammatology,p.49

29- أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية، ترجمة انطون أبوزيد، ص 32

30- Uberto Eco, The Role Of The Reader, Indinana University Press, 1984,p.35,36

31- Jacques Derrida, Of Grammatology,p.49

32- Umberto Eco, The limits of interpretation,p.28

33- Ibid.p.38

34- Ibid.p.180

الفصل الرابع

إيكو وكتابه (القاريء في الحكاية)

أنظر دائما إلى محاولة السميولوجيا أو السميولوجيا البنيوية في تشريح النص السردي أو الشعري لمعرفة الكيفية التي تتكون بها جمل وعبارات النص أشبه بمحاولة "سلخ جلد النملة". وقد تأكد لي هذا الإعتقاد أكثر عند مطالعة كتاب أمبرتو إيكو (القاريء في الحكاية – التعاضض التأويلي في النصوص الحكائية).

لا شك أن القاريء الذي يتوقف عند المصطلحات التي يحتشد به هذا الكتاب سيقذف به عند أول صفحة أو صفحتين وسوف يعتبره أصعب كتب إيكو طرا، ولكنه إذا تجاوز الوقوف عند هذه المصطلحات أو كان على علم بها فسوف يكتشف أن هذا الكتاب ليس أسهل كتب إيكو وحسب بل سيساوره الشك حول جدوى هذا الكتاب وحول القيمة المعرفية التي يمكن أن يضيفها للقاريء في النقد الأدبي.

الكتاب تطبيق نظري وعملي لمقولات "التداولية" على النصوص السردية. والتداولية ترجمة غير موفقة للمصطلح **pragmatics** وهي فرع من فروع علم اللغويات والسميولوجيا يعنى بدراسة النواحي العملية في ممارسة اللغة كظاهرة اجتماعية. والترجمة الصحيحة ينبغي أن تكون "العملانية" عملانية اللغة، نسبة إلى عمل، وذلك حتى لا نقول "عملية اللغة" فيحدث اللبس بينها وبين الدلالات الأخرى لكلمة "عملية".

وهنـا يجـب التمييـز بـين هـذا المصـطلح، ومصـطلح **pragmatism** أي الفلسـفة البرجماتية والذي أيضا لم يحالف التوفيق المترجمين العرب في ترجمته، حيـث ترجمـوه إلى الفلسـفة النفعيـة والذرائعيـة. والترجمـة الصـحيحة هـي الفلسـفة العمليـة. فقـد اكتسبت كلمة "نفعية" تعبيرا سالبا في المخيلة العربية وإطلاق هذه الصفة على فلسفة معينة يعني إصدار حكم قيمة مسبق عـلى هـذه الفلسـفة بغـض النظـر عـما تقولـه بالفعل.

والمعروف أن اللغويات تتألف من ثلاثة افـرع رئيسـية متداخلـة هـي: **syntactics** ويقصد بها التراكيب النحويـة والصرفيـة التـي يتكـون منهـا الكـلام و**semantics** وهـي معاني ودلالات الكلمات. ثم **pragmatics** أو العملانية ويقصد بها التطبيق العملي للغة في التواصل اليومي.

والأساس الذي ترتكز عليه "العملانية" في اللغة لكي تنهض كفرع في اللغويـات هـو حقيقة أنه لا يكفي في الجملة الكلامية أن تكون صحيحة من ناحية نحوية ومعجميـة ودلالية لتؤدي وظيفتها في التواصل، فهنالك عوامل خارج بنيـة اللغـة **extra-linguistic** تعمل على تحديد معنى الجملة، هذه العوامل هي السـياقات الظرفيـة والعلاقـة بـين المتكلمين وكفاءتهم والمعرفية أو الخلفية المشتركة بيـنهم عـن موضـوع الحـديث ومـا يصاحب الكلام من أفعال وإشارات تؤكد القصد أو المعنى المراد.

صدر الكتاب باللغة الإيطالية سنة 1979 وترجم إلى الفرنسية سنة 1984 ثـم قـام بترجمته إلى العربية انطوان أبو زيد وصدرت الترجمة عـن المركـز الثقـافي العـربي سـنة 1996. ويتألف الكتاب من احدى عشر فصلا وملحقين.

وكلمة "حكاية" الواردة في عنوان الكتاب هي الترجمة العربية للكلمة اللاتينية **fabula** وقد ادخلها في لغة النقد الأدبي الشكلانيون الروس الذين ميزوا بينها وبين كلمة **syuzhet** أي الحبكة[1]. وهم يعنون بالحكاية أو القصة الترتيب الزمني للأحداث كما وقعت، أما الحبكة فهي صياغة الأحداث فنيا في الكتابة السردية.

أما عبارة "التعاضض التأويلي" الواردة في العنوان الفرعي للكتاب، فهي الترجمة العربية للعبارة الإنجليزية**interpretative cooperation** وهذا التعبير استوحاه إيكو من لغة "العملانية" في اللغة وتحديدا مما يعرف بمبدأ التعاون **cooperative principle** بين الإفراد في المحادثة حتى يكون كلامهم مفيدا ويؤدي الغرض منه. ولهذا المبدأ مجموعة من القواعد وضعها "غرايس" منها: أجعل حديثك دالا ومعبرا عن الموقف تماما، ولا تعطي معلومات أكثر مما يتطلبه الغرض من الكلام وتجنب الغموض[2]، إلى غير ذلك. ويفترض إيكو أن القراءة محادثة بين النص والقاريء ويطمح إلى أن يلتزم كل من النص والقاريء بقواعد مبدأ التعاون المشار إليه.

الفصل الأول من الكتاب يأتي بعنوان (نص وموسوعة) وهو يقصد بتعبير "موسوعة" كفاءة القاريء في المعرفة بالبديهيات. ويناقش في هذا الفصل السياقات الظرفية والخلفيات المعرفية المشتركة التي بدون أخذها في الإعتبار لا يكون الكلام مفهوما. ويدلل على ذلك بايراد مثالين:

(1) ينبغي لنا أن نعيد فوفو إلى حديقة الحيوانات.

(2) ينبغي لنا أن نعيد الأسد إلى حديقة الحيوانات.

يقول في توضيح دلالة الجملتين: "جميع الناس يفهمون رأسا بالحدس أن الجملة (1) من المفترض أن قائلها زوجان ذوي مقاصد تربوية. في حين يحتمل أن يكون فريق من المروضين قد نطق بالجملة (2) أو مستخدمون في الجيش أو إطفائيون إذ أمسكوا بأسد هارب من قفصه".

على أن "السياق والظروف لازمة لكي يتسنى منح العبارة دلالتها الكاملة والمليئة". وذلك يتحقق بتوفر كفاءة موسوعية تقوم على معطيات مقبولة اجتماعيا باعتبارها مؤكدة، تتعرف الناس إلى الأسود وهي في ثلاثة مواقف: في الغابة والسيرك وفي حديقة الحيوانات". وعليه إذا ارتبطت كلمة اسد بعبارات "مثل غابة وافريقيا إلخ.. فيصير مفهوم الحرية والوحشية والضراروة أمرا مستلزما. أما إذا وُجدت في سياق نصي مع السيرك، فإنه يكون متضمنا مفهوم الترويض واللياقة إلى غير ذلك. وفي حال اندرجت كلمة اسد مع ذكر لحديقة الحيوانات فقد يتضمن المعنى مفهوم الأسر والوضع في قفص"[3].

ثم يتحدث إيكو في الفصل الأول عن ما يسمى في العملانية اللغوية **presuppositions** أي المعارف أو الخلفيات المشتركة. ويرى أن دور القاري يكمن في ملء فرغات النص بهذه الخلفيات المشتركة: "النص آلة كسولة تتطلب من القاريء بذل جهد تعاضدي جبار لكي يملأ فراغات ما لم يقل وما قيل التي لبثت بيضاء"[4].

فما هي طبيعة هذا الجهد التعاضدي الجبار الذي يجب أن يبذله القاريء لملء فراغات النص بالخلفيات والمعارف المشتركة؟

يدلل إيكو على هذا الجهد التعاضدي الجبار بهذا المثال:

" لئن كانت الراهبة عزباء فإن طعم انتهاك نذر العفة ما كان لينقصها دون شك".

ويعلق بقوله: إن هذا القول يتضمن عددا من المعارف والخلفيات المشتركة. فإذ نطلق تسمية الراهبة نفترض أنه في عالم معين ثمة فرد ينطبق عليه هذا الوصف.. وإذا قيل أنها كانت عزباء يفهم من ذلك أنها غير متزوجة. ولكي يقيم القاريء الحجة على أن نذر العفة إنما يرجع إلى العزوبية عليه أن يفعل قاعدة موسوعية يظهر بمقتضاها أن الراهبات يؤدين نذرا يلزمهمن عدم الزواج وعدم إقامة روابط جنسية، وإن انتهاك نذر العفة ينطوي على معنى إقامتهن علاقات جنسية[5].

في الفصل الثالث المعنون (القاريء النموذجي) يتحديث إيكو عن دور القاريء النموذجي أي القاريء الكفء المفترض، في تفعيل النص والكشف عن مكنوناته فحسبان أن النص "في حال ظهوره أو تجليه اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه"[6]. وذلك أن النص "يتميز عن سواه من نماذج التعبير، بتعقيده الشديد. أما علة التعقيد فتكمن في كونه نسيج ما لا يقال. على أن ما لا يقال هذا هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون"[7]. ثم يورد إكو يورد المقطع القصصي التالي:

"دخل جان الغرفة. - عدت إذاً. قالت: ماري مندهشة، وبوجه مشرق".

يعلق إيكو: "إنه يصير من البدهي أن يُفعِل القاريء مضمون النص عبر سلسلة بالغة التعقيد من الحركات التعاضدية". ولكن ما هذه السلسلة التعاضدية التي ينبغي أن يفعلها القاريء في هذا المقطع النصي؟

يقول إيكو على القاريء "أن يقرر بدءً أن أن عليه أن يحدد حصة من العالم يسكنها فردان، جان وماري وقد اوتيا من الصفات ما جعلهما يكونان في نفس الغرفة.. وأن ماري كانت في الغرفة عينها وذلك لإستخدام أداة التعريف وتاء التانيث" في كلمة الغرفة. إضافة إلى ضرورة وجود حركات تعاضدية اخرى تتمثل في أنه "يتوجب على القاريء أن يُفعِل موسوعته الخاصة بما يعينه على إدراك أن استخدام الفعل (عاد) يفيد أن الفاعل كان قد ابتعد فيما مضى.. كما أن على القاريء أن يستخرج من استخدام الأداة الإضرابية (إذاً) استخلاص أن ماري ما كانت لتتوقع هذه العودة ومن بهجتها صدق رغبتها الشديدة في أن يعود"[8].

ومن ذلك يستخلص إيكو أن النص "ما هو إلا فضاءات وفرجات ينبغي ملؤها"!!!

وفي الفصل الرابع المعنون (مستويات التعاضض النصي) والصحيح التعاضد، ويقصد بمستويات التعاضد النصي، المستويات التركيبية والنحوية والدلالية والعملانية اللغوية للنص. ويرى أن المستوى المعجماتي للنص أو ما يصفه بالتجلي الخطي للنص لا يكشف وحده عن قصد النص إذ لا بد من تعاضض المستويات اللغوية الأخرى إلى جانب تضافر العوامل غير اللغوية مثل ظروف التلفظ وموسوعة القاريء المعرفية وخبراته في الحياة.

فإذا قرأنا في كتاب أنه "كانت تعيش في مملكة بعيدة أميرة تدعى بياض الثلج"، أدركنا بصورة تلقائية أن كلمة الأميرة تستلزم المرأءة وبالتالي أنها حية وبشرية ومن الجنس البشري. وإن الفرد الموصوف على أنه أميرة قد احيط بخاصيات لم تحسب باعتبارها ليست تحليلية وإنما استخلاصية ينبغي مثلا للكائن البشري من جنس انثوي أن يتحصل على بعض الخاصيات البيلوجية.. وإذا حدث أن تلت جملة: بياض الثلج جملة: "كانت غاية في الجمال" لم يجد القاريء أي صعوبة في أن يخلص إلى أن (هي) في فعل كانت الناقص، إنما ترجع إلى فاعل الجملة الأولى المؤنث"[9].)

كذلك يمثل إيكو في هذا الفصل لما يسميه السيناريوهات المشتركة، ويقصد بها الصياغات والإستدلالات التي تقترح على القاريء فهم النص واستنباط القصد بطريقة معينة. ويدلل على ذلك بايراد مقطع نصي من قصة (مأساة باريسية حقا) حيث يتبدى راوول ومارغريت في عز أزمة الغيرة المتبادلة ويروحان يتخاصمان وفي لحظة معينة يلاحق راوول مارغريت فيصفه النص بالقول: "يده مرفوعة وعيناه جاحظتان، وشارباه شأن شاربي القطط المسعورة، سار راوول باتجاه مارغريت"[10].

ويشرح إيكو دلالة هذا المقطع بالقول: "فيدرك القاريء أن راوول إنما يرفع يده ليهم بضرب مارغريت حتى لو لم يشر التجلي الخطي إلى الواقعة ولا إلى المقصد من ذلك. ولو كان راوول نائبا في البرلمان لكانت يده المرفوعة اتخذت دلالة مختلفة ولكن طالما أنه كان لا يزال في وضع من مخاصمة امرأته فقد انعدم أي استدلال آخر"[11].

أما الفصل السادس الذي جاء بعنوان (البنى السردية) ويقصد بها استخلاص القاريء للحكاية من المشاهد السردية. ولناخذ حوارا مثل:

بول: أين هو بيار؟

ماري: خارجا.

بول: آه. ظننت أنه لا يزال نائما.

ويعلق إيكو على هذا الحوار بقوله: ما أيسر لنا أن نستقريء من هذا الحوار قصة تروى "وهي أنه في عالم معارف كل من بول وماري يوجد شخص يدعى بيار، وان بول في زمن ما ظن أن بيار لا يزال نائما في المنزل في حين أن ماري تؤكد معرفة أن بيار قد خرج في زمن ما وتُعلِم بول عن ذلك مما يجعل بول يتخلى عن ظنه حول بقاء بيار بالمنزل"[12].

ويضيف إيكو: "أما المسائل الدلالية الأخرى أو الإفتراضات حول واقع أن بيار كائن بشري ذكر وأن الصفة البشرية تنطبق على بول وماري سواء بسواء، وأن المحادثة جرت في منزل أو أمام منزل وأن بول شاء معرفة شيء عن بيار أو أن زمن المحادثة كان في الضحى على الأرجح، إنما تتعلق كلها بالمسار السابق الخاص بتفعيل البنى الخطابية". والبنى الخطابية هو عنوان الفصل الخامس من الكتاب. "أما إثبات أن ماري تقول الحقيقة أو تتظاهر بالأخذ بها فحسب، فأمران يتعلقان بالعمليات المصداقية اللاحقة (بنى العوالم)"[13]. وهو عنوان الفصل الثامن من الكتاب.

أما الفصلان الأخيران العاشر والحادي عشر فخصصهما إيكو لقراءة تطبيقية لقصتين قصيرتين الأولى (تاجر الأسنان) والثانية (مأساة باريسية

حقا) صار فيهما على ذات النهج الذي انتهجه في النماذج التي ابرزناها من الفصول السابقة.

إيكو وسميولوجيا بيرس

تنحصر مساهمات إيكو في اللغويات والسميولوجيا وفي النقد الأدبي، في توظيف العملانية في اللغة **pragmatics** إلى جانب توظيف نظرية شارلز ساندرز بيرس في علم العلامات. فهو ليس صاحب نظرية خاصة به في النقد الأدبي.

وإذا كانت البنيوية والسميولوجيا قد انطلقتا من توظيف نظريات فردناند دي سوسير، فإن أمبرتو إيكو قد أضاف إلى ذلك نظرية بيرس حول التوليد الدلالي **semiosis** حيث نجده يحرص دائما أن يضمن في كل كتاباته النقدية الحديث عن نظرية بيرس حول العلامة.

وقد أضاف إيكو وصف "اللامحدود" لعبارة بيرس "التوليد الدلالي" لتقرأ التوليد الدلالي اللامحدود **unlimited semiosis**. ونحن نرى أن إيكو بهذه الإضافة قد أدخل نفسه في ورطة اضطرته إلى الدخول في مواجهة مع دريدا حيث وظف دريدا فكرة التوليد الدلالي اللامحدود لترسيخ نظريته في غياب المدلول المتعالي لفتح لعب الدوال إلى ما لا نهاية دون ثبات للمعنى في أي لحظة من اللحظات (انظر: إيكو التفكيك).

على أية حال لا نرى هنالك ضرورة نقدية تستدعي إيكو التعويل على نظرية بيرس السيميائية. صحيح ربما يكون دعوته إلى العمل المفتوح قد اوحت له الإفادة من نظرية التوليد الدلالي اللامحدود، ولكن فكرة العمل

المفتوح قد استوحاها إيكو أصلا وبإقراره من الفلسفة الظاهراتية وقد توصل إليها قبل أن يهتدي إلى نظرية بيرس.

ومهما يكن من أمر يبدو دائما حديث إيكو عن التوليد الدلالي اللامحدود، وكأنه مقحما إقحاما على أعماله النقدية ولا يوجد ما يبرره نقديا وبل ويبدو متعارضا مع كفاحه المثابر ضد ما يصفه بالتاويل المفرط ورغبته الجامحة لوضع معايير وحدود للتأويل.

في كتابه موضوع حديثا الآن (القاريء في الحكاية) يخصص إيكو الفصل الثاني للحديث عن نظرية بيرس وذلك تحت عنوان (بيرس: الأسس السيميائية في التعاضض النصي). وبعد استعارضه لنظرية بيرس حول صيرورة العلامة والتوليد الدلالي اللامحدود يصف بيرس بأنه "مفكر متنافض مع نفسه"[14]. وبأنه "غالبا ما يستخدم عبارة موضع عبارة أخرى".[15] وفي ختام الفصل ينتهي بصريحة العبارة إلى أنه ليس "لدى بيرس نظرية عن صيرورة العلامة، حول النص بينة، وقابلة لأن تترجم في عبارات مما صاغه النقاد اليوم"[16].

ملاحظات حول الترجمة العربية

جاءت الترجمة العربية لكتاب إيكو (القاريء في الحكاية) ممتازة وقد بذل انطون أبوزيد جهدا جبارا حتى تخرج الترجمة إلى القاريء العربي في اسلوب عربي مبين. غير أن المشكلة التي واجهت المترجم هي ترجمة المصطلحات التي يحتشد بها الكتاب وهي مصطلحات ترجع في معظمها إلى علم اللغويات فرع العملانية في اللغة إضافة إلى سميولوجيا بيرس.

وقد أحس المترجم والناشر (المركز الثقافي العربي) بهذه المشكلة حتى أن الناشر قد عمد إلى كتابة مقدمة يشرح فيها صعوبات الترجمة التي واجهتهم وقد جاء في هذه المقدمة: "إننا نتوقع أن تصدر اعتراضات على استخدام المصطلحات أو على الترجمة عموما.. في هذا الكتاب سنجد تعابير جديدة قد لا تعجبنا استخداماتها ولكن لنتسآءل ألا يبدأ الجديد دائما بإثارة زوبعة من الإعتراضات التي قد تنفيه أو تعدله أو تؤكد صحته"[17].

صحيح هنالك ترجمة لبعض المصطلحات لا نتفق مع المترجم حولها، بل أن المترجم قد عمد إلى مخالفة بعض الترجمات المستقرة في العربية ومن ذلك أنه يترجم كلمة **code** إلى أُرموزة. والترجمة التي نجدها قد استقرت في العربية لهذا المصطلح هي كلمة "شفرة".

وكذلك نجده يعرب ولا يترجم كلمة **system** فيكتبها كما هي "سستام" وقد جرت ترجمتها في الكتابات العربية إلى "نسق" و"نظام". كما نجده ينحو أحيانا إلى الإغراب في الترجمة مثل ترجمته كلمة **lexeme** إلى "أعجوم" وهي من معجم والترجمة الأنسب "مفردة معجمية".

ومن الكلمات الأخرى التي يعربها ولا يترجمها كما كان ينبغي مصطلح **semiosis** وهي من المصطلحات التي أدخلها بيرس، إذ يعربها المترجم إلى "تسييمية". وهي من الكلمة الإغريقية **semeio** بمعنى يعلِم أو يسِم. ويرد معنى **semiosis** في كل المعاجم الإنجليزية بمعنى **process or activity of sign** ويشمل ذلك المعنى، وعليه فإن الترجمة الحرفية للمصطلح هي "صيرورة العلامة" أما وفقا لسميولوجيا بيرس فالترجمة

المناسبة هي عملية "التوليد الدلالي". وقد أدخل إيكو مصطلح **unlimited semiosis** أي التوليد الدلالي اللامحدود بإضافة "اللامحدود" إلى مصطلح بيرس كما سبقت الإشارة.

وقد ذهب البعض في ترجمة **semiosis** إلى "التطبيق السيميائي" وهي ترجمة غامضة لا تكشف شيئا عن ماهية المصطلح والبعض الآخر عجز عن الترجمة فاكتفي بكتابتها كما هي سيموزيس!

أما المصطلح **sememe** وهو من مصطلحات علم الدلالة، فيعربه المترجم إلى "سميمية" وأحيانا يترجمه إلى "ميسوم". وهو من الكلمة الإغريقية **semanio** وتعني يدل أو يعني وكان ينبغي أن يترجمه إلى "مدلول" أو "وحدة دلالية". كما يعرب المترجم كلمة **seme** إلى سيم وهي تحمل أيضا معنى: مدلول أو وحدة دلالية.

ومن المصطلحات المهمة في العملانية في اللغة مصطلح **presuppositions** ويقصد بها الخلفيات المعرفية المشتركة للمتخاطبين بوجود أو حدوث الوقائع مدار الحديث، مثلا الجملة: "زيد أقلع عن التدخين" تفترض أن زيد كان يدخن وأن المتخاطبين على علم بهذه الحقيقة. لذلك فنحن نرى أن ترجمة المناسبة للمصطلح هي "الخلفية المشتركة". غير أن المترجم ترجمها "مُسلَمة".

سبقت الإشارة إلى أن العلامة تتكون عند بيرس من ثلاثة أبعاد هي العلامة والشيء أو الموضوع والمُفسِر. وأحيانا يستعمل بيرس العلامة والمُمثِل من تمثيل أي ترميز بمعنى واحد. لكن نجد المترجم قد ترجم

مصـطلح **representamen** "مـاثول" وتـرجم مصـطلح **interpretant** "تعبـير". والترجمـة

الصحيحة هي على التوالي، الممثِل و المُفسِر.

الهوامش والمراجع:

1- Dictionary of literary terms & literary theory, Penguin, 1999.p.328.

2- George Yule, Pragmatics, Oxford University Press, 1996, p.36

3- أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية، التعاضض التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1996 ص 17، 19.

4- المصدر السابق ص 28

5- المصدر السابق ص 28

6- المصدر السابق ص 61

7- المصدر السابق ص 62

8- المصدر السابق ص 62، 63

9- المصدر السابق ص 97، 98

10- المصدر السابق ص 100

11- المصدر السابق ص 100

12- المصدر السابق ص 138

13- المصدر السابق ص 138

14- المصدر السابق ص 53

15- المصدر السابق ص 15

16- المصدر السابق ص 16

17- المصدر السابق ص 5

الفصل الخامس

في جماليات القراءة والتلقي

قراءة الأدب ليست نشاطا سلبيا، فالقاريء لا يكتفي بدور المتلقي وحسب بل هو منتج أيضا، إنه يقوم باعادة انتاج النص الأدبي في مخيلته من خلال عملية القراءة فيضفي عليه ما يختزنه من تجارب وخبرات تظل تتفافز الى الذاكرة اثناء القراءة ويشاهد بعين الخيال ما يقرأه كأنه يمر بين ناظريه حتى يخيل للقاريء احيانا انه جزء من النص او لربما يحس بانه هو المعنى بما يقوله النص. ودلالة النص قد لا تتحدد من قراءة واحدة لكن تتفاوت هذه الدلالة من قاريء الى آخر حسب استعداد القاريء الواحد في كل مرة يعاود فيها القراءة، وذلك وفقا للحالة المزاجية التي يكون عليها. وهذا الدور الفاعل للقراءة حدا ببعض اتجاهات النقد الحداثي الى القول بان العملية الابداعية لا تكتمل الا بالقراءة.

عقب فوزه بجائزة نوبل للآداب سنة 1982 رفض الكاتب الكولومبي الكبير جابرييل قارسيا ماركيز عروضا مغرية من كبار منتجي السينما في العالم لتحويل رائعته (مائة عام من العزلة) إلى فيلم سينمائي.

وعندما سئل ماركيز عن سبب هذا الرفض، أجاب: "أنا أفضل أن يتخيل قارئ رواياتي، الشخصيات، كما يحلو له، وأن يرسم ملامحها كما يريد. أما عندما يشاهد الرواية على الشاشة، فإن الشخصيات ستصبح ذات أشكال محددة هي أشكال الممثلين، وهي ليست الشخصيات التي يتخيلها المرء أثناء القراءة"[1].

هكذا يريد ماركيز أن يبقي على مخيلة القارئ حرة غير مؤطرة بالحدود التي يرسمها كاتب السيناريو أو المخرج. إذ أن مخيلة القارئ تستدعي أثناء القراءة العديد من الإيحاءات والصور ليست الصورة التي يجسدها المخرج سوى واحدة منها. وبرغم أن ماركيز قد سمح فيما بعد بتحويل بعض رواياته (ليس من بينها مائة عام من العزلة) إلى أفلام سينمائية، إلا أن رأيه يظل يحمل أهمية خاصة ويلتقي مع رأي ولفجانج إيزر من أهم منظري جماليات القراءة والتلقي.

ففي سياق شرحه لنظريته في كتابه (فعل القراءة) يعلق إيزر على الفيلم المأخوذ من رواية(تاريخ توم جونز) لهنري فيلدنج بقوله إن المشاهد للفيلم يرى شخصية توم جونز في هيئة واحدة في كل الأوقات، أما القارئ فيرى الشخصية في هيئات متعددة. ويخلص من ذلك إلى أن "الصورة المرئية المجسدة بالسينما تستبعد حاجة القارئ إلى التخيل والتصور وبالتالي تعفيه من دوره الإنتاجي في القراءة وتحيله إلى مستهلك سلبي. لذلك كثيرا ما نشعر بخيبة الأمل والإفتقار إلى شئ ما إذا كنا قرأنا الرواية قبل أن نشاهدها على شاشة السينما"[(2)].

وبإيراد حديث إيزر نكون قد ولجنا في لب موضوعنا. فقد برزت نظرية (جماليات التلقي) التي تعلي من دور القاريء في العملية الإبداعية، على الساحة النقدية في أواخر ستينيات وأوائل سبعينيات القرن الماضي. وتعرف بألمانيا بهذا الأسم **Aesthetics Reception Theory** أي (جماليات التلقي) ومن أهم رموزها هانس روبرت ياوس وولفجانج إيزر وهما أبرز الأعضاء بمدرسة (جماليات التلقي) بجامعة كونستانس الألمانية. بينما تعرف النظرية بالولايات المتحدة الإمريكية بنظرية (استجابة القارئ) **Reader**

ومن أبرز رموزها هنالك، نورمان هولاند وديفيد بليتش وستانلي **Response Theory** فيش.

ومن أهم رموز نظرية (استجابة القاريء) الإيطالي امبرتو إيكو الذي يتسيد الساحة النقدية الآن. فهو قد سبق مدرسة كونستانس إلى هذا التوجه حين أصدر كتابه (العمل المفتوح) سنة 1962 ثم اتبعه في السبيعنات بكتابيه (دور القاريء) و(القاريء في الحكاية). وهذه المساهمات مكملة لمشروع إيكو الأساس في علم التأويل والسيميائية.

وترجع الجذور الفلسفية لنظرية (جماليات التلقي) بألمانيا في طرف منها الى الفلسفة الظاهراتية (الفنومنولوجيا) كما ترجع في طرف منها إلى علم التأويل (الهيرمنيوطيقا) وبخاصة فلسفة الألماني هانس- جورج جادامر. لذلك فهي تعد امتدادا لنظريات علم التأويل.

دور القارئ في تجسيد الموضوع الجمالي:

إذا كان صعود نظرية (جماليات التلقي) يعود إلى أواخر الستينات، فإن الفكرة الأصلية للنظرية تعود إلى ثلاثينات القرن الماضي عندما أصدر الفيلسوف الظاهراتي البولندي رومان انجاردن(_ 1970) كتابه (العمل الأدبي الفني) سنة 1930.

يرى انجاردن أن العمل الأدبي يتكون من جانب محسوس **concrete** وآخر غير محسوس. الجانب المحسوس هو النص المكون من البنية اللغوية والدلالية وله وجود مستقل عن الوعي. أما الجانب غير المحسوس فهو الموضوع الجمالي الذي يقصد إليه العمل الأدبي. وهو الذي يحتاج إلى تدخل القارئ ليقوم بابرازه إلى حيز الوجود في الوعي"[3].

والنص وفقا لأنجاردن يأتي في شكل "مظاهر تخطيطية" وملئ بمناطق اللاتحديد ونقاط الإبهام. وهذا يستلزم أن يقوم القارئ بطريقة لا شعورية بملء هذه الفراغات بالربط بين أجزاء النص وتحديد النقاط غير المحددة وإزالة مواطن الإبهام"[4].

ويطلق انجاردن على هذه العملية التي يقوم بها القارئ، بالتجسيد أو التحقيق العياني **concretization** فمثلا إذا وردت في رواية ما جملة: قذف الولد الكرة" فهذه الجملة تحتوي على كثير من الجوانب غير المحددة مثل عمر الولد ولون بشرته ولون شعره مثلا وخلافه. ولكن حتى لو تعرفنا على هذه التفصيلات في الجمل اللاحقة، فإنه تظل هنالك جوانب غير محددة"[5].

والتحقيق العياني من أجل ابراز الموضوع الجمالي في مخيلة المتلقي، يختلف من قارئ إلى قارئ آخر، بل من قراءة إلى أخرى عند الفرد الواحد. فذلك يعتمد على عدة عوامل منها خبرة وكفاءة القارئ في قراءة أعمال مماثلة، إلى جانب الحالة النفسية والمزاجية التي يكون عليها عند كل قراءة. "ومن ثم لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقيق العياني تماثلا دقيقا حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد"[6].

غير أن عملية التحقق العياني للموضوع الجمالي لا تتم بصورة عشوائية ولكن توجهها وتتحكم فيها بينة النص اللغوية والدلالية المجسدة في طبقات النص. وإذا كانت عملية التحقق العياني تتعدد وتختلف، فالبنية اللغوية والهيكلية للعمل الأدبي تظل ثابتة لا تتغير. لهذا يفرق أنجاردن "تفرقة حاسمة بين البنية الثابتة للعمل الأدبي وما يقوم به القارئ لتحقيق هذه البنية"[7].

لا أحد يكتب لنفسه:

كذلك يمكن أن تمثل أراء الفيلسوف الظاهراتي الوجودي الفرنسي الشهير جان بول سارتر خلفية مرجعية لنظرية (جماليات التلقي) حيث تلتقي افكاره مع رومان انجاردن حول ضرورة القراءة بوصفها نشاطا ابداعيا مكملا للعمل الأدبي لإبراز الموضوع الجمالي من خلال ملء الفراغات والربط بين اجزاء النص واستنطاق مواطن الصمت التي اغفلها الكاتب عمدا.

وردت أفكار سارتر حول دور القراءة بكتابه (ما الأدب) الصادر سنة 1948 وقد اعتمدنا في الإقتباسات الواردة أدناه على الترجمة الإنجليزية للكتاب **What is Literature.**

يتخذ سارتر بالفصل الثاني من الكتاب: لماذا نكتب؟ مدخلا انطولوجيا (وجوديا) لمقاربة سؤال الكتابة. فهو يرى أن حقيقة الوجود الإنساني "كاشفة" بمعنى أن الإنسان هو الوسيلة التي تتمظهر بها الأشياء. ولكن إذا كنا كاشفين عن وجود الأشياء فإننا لسنا الذين أوجدناها وإن كشفنا عنها لا يجعلنا ضروريين لوجودها فهي ستظل موجودة سواء كشفنا عنها أو لم نكشف"[8].

لذلك فإن "أحد دوافع الخلق الفني هو رغبتنا في الإحساس بأننا ضروريين وأساسيين في علاقتنا بالعالم". فعندما أبدع عملا فنيا فإني "أحس بأنني أساسي وجوهري بالنسبة للعمل الذي أبدعه. لكنني لا أستطيع أن أبدع وأكتشف في ذات الوقت"[9]. إن ما يبدعه الكاتب في حاجة إلى شخص آخر يكتشفه وهذا الشخص هو القارئ.

فالكاتب لا يستطيع أن يقرأ ما كتبه قراءة حقيقية. "فلا أحد يكتب لنفسه" لأن القراءة الحقيقية تستلزم التنبؤ والتخمين ومعرفة ما سوف يقع،

ولا مجال للكاتب أن يتنبأ ويتوقع، فهو الذي خلق العمل الأدبي لذلك سوف لن يواجه في القراءة سوى ذاته"[10].

أما بالنسبة للقارئ فالقراءة: "تنبؤ وترقب، فهو يتنبأ بنهاية الجملة والجملة اللاحقة وما تكشف عنه الصفحات التالية آملا أن تتأكد توقعاته أو تخيب. القراءة تعج بالفرضيات وبالأحلام وبلحظات اليقظة، بالآمال والخيبات. والقراء دائما يستبقون ما تقوله الجمل لاستشراف المستقبل المحتمل الذي قد يتحقق جزئيا أو ينهار جزيئا أثناء تقدمهم في القراءة وينسحب من صفحة لأخرى مشكلا الأفق الذي يتحرك فيه الموضوع الجمالي. وبدون ترقب وانتظار، بدون مستقبل، بدون جهل بهذا المستقبل لا تتحقق موضوعية العمل الأدبي"[11]. (لاحظ استعمال سارتر في هذا الإقتباس لكلمتي توقعات وأفق لأنها ستقابلنا بعد قليل في مصطلح أفق التوقعات).

وهكذا يكتشف القارئ العمل الأدبي ولكنه إذ هو يكتشفه يخلقه. "فالقراءة ليست عملية آلية مثل عملية التصوير الفوتغرافي بحيث يتأثر القارئ بالحروف كما تتأثر آلة التصوير بالضوء المنعكس عليها"[12]. فالمعنى ليس مضمنا منذ البداية في الكلمات. فعلى الرغم من أن "الموضوع الأدبي يتجسد باللغة إلا أنه ليس معطا في اللغة.. إنه بطبيعته صمت ومقاومة للكلام.. وهذا الصمت الذي ينتجه القارئ هو الموضوع الجمالي ذاته"[13].

وفي داخل العمل الأدبي توجد مواضع كثيرة من الصمت لم يعبر عنها المؤلف "ومواضع الصمت هذه هي التي تضفي على العمل الأدبي غناه وقيمته الخاصة". وعلى القارئ أن يستنطق مواضع الصمت في صمت. "صحيح أن المؤلف يرشد القارئ.. لكن الإرشادات التي يرسمها المؤلف

توجد مفصولة عن بعضها البعض بالفراغ وعلى القارئ أن يوحد ويربط بينها وذلك بأن يمضي إلى ما ورائها. باختصار القراءة عملية خلق موجهة"[14].

أفق التوقعات مقياسا جماليا:

أما هانس روبرت ياوس من "مدرسة كونستانس" بألمانيا فهو الذي أعطى نظرية (جماليات التلقي) هذا الأسم المأخوذ من عنوان أحد مؤلفاته وهو كتاب (نحو نظرية لجماليات التلقي) غير أن أفكاره الأساس قد وردت بورقة قدمها سنة 1967 بعنوان (التاريخ بوصفه تحديا لنظرية الأدب) **History as A Challenge to Literary Theory** والتي نشرها فيما بعد ضمن مقالات الكتاب المذكور. وقد اعتمدنا هنا على النص الإنجليزي لهذة المقالة.

الفكرة الأساس لياوس تتلخص في الدعوة لقيام منهج جديد في كتابة تاريخ الأدب يعتمد في ترتيب الأعمال الأدبية على قيمتها الجمالية والتاريخية وذلك استنادا إلى استجابة القراء الأوائل المعاصرين لها.

فهو يرى أن المناهج السابقة لدراسة تاريخ الأدب كانت قاصرة لتجاهلها دور القارئ في تقييم البعد الجمالي للأعمال الأدبية وتجاهلها كذلك لتأثير هذه الأعمال على القارئ. ويذهب ياوس إلى أن القيمة التاريخية للعمل الأدبي لا يمكن التفكير فيها بدون مشاركة فاعلة من القراء. لذلك " إذا أردنا أن نجد حلا لمشكلة فهم التتابع التاريخي للأعمال الأدبية بوصفها استمرارا لتاريخ الأدب علينا أن نوسع الدائرة التي يتحرك فيها النقد لتشمل جماليات التلقي والتأثير"[15].

إن العلاقة بين الأدب والقارئ لها دلالات جمالية مثلما لها دلالات تاريخية "وتتجلى الدلالات الجمالية في حقيقة أن التلقي الأول لعمل أدبي ما من قبل

القارئ، ينطوي حتما على اختبار لقيمته الجمالية بالمقارنة مع الأعمال التي قرئت من قبل"[16].

إن تاريخية الأدب وطبيعته التواصلية تفترض وجود علاقة حوارية بين العمل الأدبي والقراء. "والسيرورة التواصلية للأعمال الأدبية لا يمكن إدراكها إلا بإدراك التغيير الذي يحدثه العمل الأدبي في أفق التجربة الجمالية إما بالتماهي مع المعايير الجمالية المألوفة أو انتاج معايير جديدة تتجاوز المعايير الجمالية السائدة"[17].

ولذلك يرفض ياوس النظرة الوضعية الموضوعية التقليدية التي تكتفي بالنظر إلى تاريخ الأدب بوصفه تسلسلا موضوعيا من الأحداث في ماض معزول. وذلك لأن "العمل الأدبي ليس موضوعا يقف مستقلا بذاته ليمنح كل قارئ في كل العصور نفس القيمة الجمالية. فالحدث الأدبي بخلاف الحدث التاريخي، ليس له تأثير أزلي لا يمكن للأجيال المتلاحقة تفاديه. فتأثيره سوف لن يبقى إلا إذا استجابت له الأجيال اللاحقة أو أعادت اكتشافه"[18].

ولكن كيف يمكن ترتيب وتنظيم الأحداث الأدبية تاريخيا وفقا لقيمتها الجمالية وتاثيرها على القراء؟ يجيب ياوس بأنه يمكنا القيام بذلك "من خلال فحص تغيير الأفق الجمالي وإعادة بنائه. فالنص الجديد يثير أفق توقعات القارئ والمعايير المألوفة في النصوص السابقة. فقد يعدل هذه المعايير أو يصححها أو يغير أو يعيد انتاجها. وهذا التعديل أو التصحيح يحدد مدى التغيير وإعادة الإنتاج التي لحقت بحدود بنية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص"[19].

إذن يتخذ ياوس من "أفق التوقعات" **Horizon of Expectations** مقياسا لقيمة العمل الأدبي. وأفق التوقعات بهذا المعنى هو معيار للحكم

على القيمة الجمالية للنصوص في حقبة من الحقب أو جيل من الأجيال وفقا لإستجابة القراء الأوائل المعاصرين للعمل الأدبي. ويقاس تغيير الأفق الذي يحدثه العمل الأدبي الجديد بقياس المسافة الجمالية **Aesthetic Distance**.

"فإذا قُدرت هذه المسافة الجمالية بوصفها المسافة بين أفق التوقعات المعين وظهور العمل الجديد الذي أدى تلقيه إلى تغيير في الأفق بسبب نفيه للتجربة الجمالية المألوفة أو بسبب اجتراحه لتجربة فنية جديدة لأول مرة، فإن هذه المسافة الجمالية يمكن أن تقاس تاريخيا بردود الأفعال المتنوعة للقراء وتقييم النقاد له، سواء كانت النتيجة نجاح العمل أو رفضه أو قبوله وتفهمه تدريجيا"[20].

إذن "الطريقة التي يرضي بها أو يتجاوز أو يخيب أو يعارض بها العمل الأدبي أفق توقعات قرائه الأوائل عند ظهوره لأول مرة تعطينا مقياسا لتحديد قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقعات والعمل الأدبي، بين التجارب الجمالية السابقة المألوفة ومقدار تغير الأفق الذي تتطلبه الإستجابة للعمل الجديد، تحدد الطبيعة الفنية للعمل الأدبي على طول امتداد تلقيه الجمالي".

وكلما بعدت المسافة بين أفق التوقعات والعمل الأدبي زادت قيمته الأدبية. وبالمقابل كلما "تضاءلت هذه المسافة، وهو ما يشير إلى أن العمل لم يتضمن دعوة إلى الوعي المتلقي لإحداث تغيير في الأفق لتجربة غير مألوفة، كلما كان العمل الأدبي أقرب إلى أدب المطبخ أو القراءة الخفيفة"[21].

ولما كان الأفق متغيرا وليس ثابتا فإن الحكم على عمل أدبي ما في حقبة معينة سوف يتغير بالنسبة للأجيال اللاحقة لأن كل جيل يحكم على قيمة العمل الأدبي في ضوء معرفته وخبرته الجمالية التي يحددها السياق الثقافي والتاريخي."إن المسافة الجمالية التي كان ينظر إليها بوصفها تمثل منظورا

جديدا سوف تختفي في حقبة تالية بنفس الدرجة التي نفى بها العمل الأدبي التجارب الجمالية السابقة عليه. وبالتالي يصبح هذا العمل توقعا مألوفا ليشكل جزءً من أفق توقعات التجارب الجمالية اللاحقة في المستقبل"[22].

وهذا "ينطبق بصفة خاصة على ما يسمى بالروائع الكلاسيكية لأن روعة هذه الأعمال وقيمتها الأزلية التي لا تحتاج إلى إثبات، تقربها من وجهة نظر جماليات التلقي، بدرجة خطيرة من أدب المطبخ، وتتطلب قراءتها على نحو مضاد للسليقة مجهودا مضاعفا لكي تبرز قيمتها الفنية المكتفية بذاتها مرة أخرى"[23].

ولكن هل حقا أن القيمة الجمالية للروائع الكلاسيكية تتساوى الآن مع الأدب الخفيف الذي نقرأه ونحن نقوم بأعمال المطبخ؟ ألا يكفي أن قيمة هذه الروائع كونية وليست في حاجة إلى إثبات على حد عبارة ياوس نفسه؟ ألا تزال أشعار المتنبي وشكسبير مثلا وأشعار كثيرة غيرها قادرة على تحدي أفق توقعاتنا والتأثير فينا؟

هنالك إشكالية أخرى. وهي علينا أن نتذكر أن ياوس يتحدث عن قيام منهج جديد لكتابة تاريخ الأدب، فهو لا يتحدث بوصفه ناقدا عاديا وإنما بوصفه مؤرخا للأدب، فإذا جاز للناقد العادي أن يقيس التغيير الذي أحدثه العمل الأدبي المعاصر له في أفق توقعات الحاضر، فكيف لمؤرخ الأدب أن يقيس المسافة الجمالية لعمل صدر في الماضي؟ كيف يتسنى له موضعة نفسه في الماضي وإعادة بناء الأفق لمعرفة إن كان العمل الأدبي قد انتهك أو أعاد انتاج المعايير المألوفة؟

فعل القراءة وبناء المعنى:

وأما ولفنجانج إيزر Wolfgang Iser (1926-2007) زميل ياوس بمدرسة كونستانس، فهو مهموم بوصف عملية القراءة: ماذا يحدث بالضبط عندما نقرأ عمل أدبي؟ لذلك جاء عمله الأساس تحت عنوان (فعل القراءة – نظرية جماليات التلقي) الذي صدر سنة 1976 وترجم منه حميد لحميداني والجلالي الكدية إلى العربية ثلاثة فصول صدرت في كتاب يحمل عنوان الأصل. والإستشهادات الواردة أدناه مقتبسة من هذه الترجمة العربية.

وينطلق إيزر من أراء رومان انجاردن وسارتر باعتبار أن النص لا يقدم سوى مظاهر خطاطية أو خطوط عامة ويأتي مليئا بالفراغات ومساحات البياض فيقوم القارئ بالربط بين أجزاء النص وتحقيق الموضوع الجمالي للعمل الأدبي.

ويرى إيزر "أن هنالك بعدين للعمل الأدبي: البعد الفني وهو النص والبعد الجمالي وهو التحقيق الذي ينجزه القارئ". والعمل الأدبي هو محصلة التفاعل بين البعدين أي النص والقارئ. ومعنى النص عنده ليس كامنا فيه بصورة مستقلة، بل هو حدث أو ممارسة ينتج من خلال فعل القراءة حيث يقوم القارئ ببناء المعنى وتحقيقه في مخيلته"[24].

غير أن عملية بناء المعنى وتحقيقه لا تتم بصورة عشوائية. لأن بنية النص أو ما يسميه إيزر الإستراتيجيات النصية (التقنيات السردية والأسلوبية) توجه القارئ وتتحكم في سيرورة القراءة وتمنع رد الفعل العشوائي للقارئ.

والقارئ الذي يتوجه إليه النص ليس قارئا بعينه وليس محددا مسبقا. فالنص هو الذي يحدد قارئه. "يجب علينا أن نسلم بوجود القارئ دون ان نحدد مسبقا طبيعته ووضعيته التاريخية. ويمكن أن نسميه، نظرا لعدم وجود

مصطلح أفضل: القارئ الضمنى The implied reader. إنه تجسيد لكل الإستعدادت المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مرسومة من طرف النص.. وبذا يكون مفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلقي دون أن تحدده بالضرورة"[25].

والنص أي نص لا ينطلق من فراغ ولا بد له من اطار مرجعي في الواقع (السياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي) لكي ينطلق منه. كما أن القارئ أي قارئ لا يأتي إلى النص خالي الوفاض. بل يأتي محملا بتجربته وخبرته المعرفية والجمالية وبالتالي ينطلق التفاعل بين النص والقارئ من أرضية مشتركة يسميها إيزر "رصيد النص".

ومعلوم أن المؤلف يهدف إلى تقديم رؤية للعالم من خلال النص. لكن النص لا يعبر عن هذه الرؤية بطريقة مباشرة وإنما من خلال التمثيل والحبكة ورسم الشخوص.

ويسمي إيزر وجهات النظر المختلفة التي يعبر عنها العمل بالمنظورات النصية. "هنالك أربع منظورات، في الرواية، وهي منظور السارد ومنظور الحبكة والمنظور المتخيل للقاريء. ولا يتطابق أي منظور من هذه المنظورات مع معنى النص. ولا يمثل أي منظور منها بمفرده معنى النص. وإنما نقطة التقاء هذه المنظورات هي التي تمثل النص. وهذه النقطة غير مصاغة في النص لغويا وعلى القارئ أن يتخيلها"[26].

وعلي القاريء أن يقوم بالربط والتنسيق بين وجهات النظر لتشكل كلا مترابطا. وإذا يقوم القارئ بذلك، تتشكل لديه وجهة نظر متحركة تتحرك مع تحركات المنظورات النصية، يسميها إيزر "وجهة النظر الجوالة".

ولما كان النص لا يقرأ دفعة واحدة وان معناه لا يكتمل الا على مراحل يظل القارئ في حالة توقع وترقب ومراوحة بين أجزاء النص إلى الأمام والخلف والعكس.

"وفي محاولته بناء معنى متماسكا للنص يحاول القاريء أن يمسك بمنظورات مختلفة للنص أو ينتقل من منظور إلى آخر لبني وهما متكاملا. وما علمناه في صفحة يضمحل ويتلاشي أو يعدل في الصفحات اللاحقة. فالقراءة لا تمضي في خط مستقيم فتوقعاتنا تخلق اطارا مرجعيا لنفسر على ضوئه ما يأتي لاحقا. وما يأتي لاحقا سوف يغير من فهمنا الأول باثر رجعي. وكلما تقدمنا في القراءة نبني المزيد من الفرضيات ونراجع الكثير من التصورات ونستخلص المزيد من الاستنتاجات المعقدة. فكل جملة تفتح أفقا جديدا وهذا الأفق قد يترسخ أو يقوض من قبل النص"[27].

على أن إيزر ليس مهموما فقط بوصف سيرورة القراءة ولكنه مهتم أيضا بما يحدثه النص الأدبي من تأثير جمالي على القاريء. ففي الوقت الذي يقوم فيه القاريء ببناء المعنى أو الموضوع الجمالي يقوم في ذات الوقت بإعادة بناء ذاته.

فالعمل الأدبي "يسائل قناعاتنا ويشكك في عاداتنا الروتينية وفي إدراكنا الأشياء. إن العمل الأدبي الجيد لا يكتفي فقط بترسيخ طرقنا في الإدراك ولكنه ينتهك ويتجاوز هذه الأساليب في النظر ليعلمنا أساليب وقواعد جديدة في الفهم.. إن النقطة الجوهرية في القراءة لدى إيزر هي أنها تمنحنا وعيا أعمق بذواتنا وتحفزنا على أن ننظر إلى هويتنا نظرة نقدية وكأنما ما نقرأه، ونحن نشق طريقنا عبر الكتاب، هو ذواتنا"[28].

انتقادات لنظرية جماليات التلقي:

هنالك عدد من الإعتراضات يمكن أن تثار في وجه نظرية جماليات التلقي. الإعتراض الأول هو أن القول بضرورة القراءة وأنها نشاط مكمل للعمل الأدبي بديهة مسلم بها وتحصيل حاصل. فقد ظل القاريء منذ أن عرف الإنسان الأدب والفن يقوم بهذا الدور وظلت القراءة تفعل فعلها في القاريء على النحو الذي تحاول وصفه الآن نظرية التلقي.

وكان ايزر قد بدأ كتابه (فعل القراءة) بإثارة هذا الإعتراض عندما أورد ملاحظة والتر سلاتوف الواردة بكتابه (مع القراء) والتي جاء فيها: "يشعر المرء بأنه سيكون مضحكا بعض الشيء إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية تكتب لكي تقرأ.. وأنه من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نقرأ.. ولنقل هذا بكل صراحة: فمثل هذه التصريحات تبدو بديهية إلى درجة أنه لم تكن هنالك حاجة لذكرها"[29]. وهذا الإعتراض يظل وجيها.

الإعتراض الثاني هو أن القراءة تذوق ذاتي فردي لذلك فهي بوصفها نشاطا ذاتيا في معايشة التجربة الجمالية للعمل الأدبي أدخل في السيكلوجيا. والنقد الأدبي يعنى بالأحكام الموضوعية لا الآثار النفسية التي يتركها العمل الأدبي على الذات. وكل من ياوس وايزر مقران بهذا الإعتراض لكن لم يقدما أجوبة شافية عليه.

ويمكن أن نضيف إعتراضا ثالثا وهو أنه ورد عند كل من سارتر وايزر الحديث عن أن القاريء يقوم ببناء المعنى. فهل القاريء يبني المعنى أم يبني تجربته الجمالية في التفاعل مع النص وذلك على النحو الذي أبانه رومان انجاردن؟

الهوامش والمراجع

1- نشر الحوار بالعربية بمجلة الدوحة القطرية في الثمانيتات عقب فورز ماركيز بجائزة نوبل للآداب في 1982

2- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة دكتور عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص 162، 163

3- المصدر السابق ص 64

1- المصدر السابق ص 64

2- المصدر السابق ص 63

3- المصدر السابق ص 64

4- المصدر السابق ص 65

5- المصدجر السابق ص 63

6- المصدر السابق ص 64

7- المصدر السابق ص 65

8- Jean-Paul Sartre, What is Literature, Translated by Bernard Frechtman, Routledge, London and New York, 1993. p.28

9- Ibid. p.28

10- Ibid. p.29

11- Ibid. p.29,30

12- Ibid. p.31

13- Ibid. p.32

14- Ibid. p.33

15- Hans Robert Jauss, History as a Challenge to Literary Theory, Translated by Elizabeth Benzinger.

http://www.jstor.org/stable/468585?seq=1#page_scan_tab_contents

16- Ibid.

17- Ibid.

18- Ibid.

19- Ibid.

20- Ibid.

21- Ibid.

22- Ibid.

23- Ibid.

24- ولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جماليات التجاوب، ترجمة د. حميد لحميداني ود. الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1994، ص 12

25- المصدر السابق ص 29، 30

26- المصدر السابق ص 31

27- Terry Eagleton, Literary Theory, the University of Minnesota Press, Fourth Printing 2003. p.67

28- Ibid. p.68

29- ولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جماليات التجاوب، ترجمة د. حميد لحميداني ود. الجلالي الكدية، ص 11

الباب الثالث

الفصل الأول

الإستشراق في رؤية إدوارد سعيد

لعل أبلغ تعبير عن الأثر السلبي الذي أحدثه كتاب (الإستشراق) لمؤلفه إدوارد سعيد في وعي المثقفين العرب، هو ما عبر عنه المؤلف نفسه في المقدمة التي كتبها للترجمة العربية لكتابه التوأم (الثقافة والإمبريالية) والتي وصف فيها استقبال القاريء العربي لكتابه الإستشراق بكونه "إما دفاعا عن الإسلام أو هجوما مقذعا عنيفا ضد الغرب، وكلا الأمرين لا يمت بصلة إلى ما كنت قد انتويته أصلا من تأليف الكتاب"[1].

ثم يمضي في ذات السياق وكأنه يعتذر "مع مرور الزمن اكتسبت كلمة الإستشراق شهرة واسعة باعتبارها لفظة تجريح وتشهير، ومن المفارقات اللاذعة أنني شخصيا هوجمت من قبل إذاعة ياسر عرفات الرسمية أثناء زيارة قمت بها لفلسطين عام 1996 بتهمة أنني مستشرق"[2].

حقا قد تحولت صورة المستشرق بسبب الكتاب من باحث أكاديمي صارم نذر عمره وأفنى زهرة شبابه في فك شفرة لغة شرقية منقرضة أو الكشف عن آثار حضارة مندثرة أو تحقيق مخطوطة أو مخطوطات نادرة، أو دراسة فترة تاريخية لا يعلم عنها الكثير، إلى صورة مرتزق يعمل بأمرة الإدارات الإستعمارية لا هدف له سوى تشويه صورة الشرقي والحط من شأن تراثه ودينه. ورسخ الكتاب بذلك "نظرية المؤامرة" التي هي أصلا معشعشة في أذهان الكثيرين.

صحيح هنالك قلة قليلة من المستشرقين كانت لهم نوازع عنصرية استعلائية مثل المستشرق الفرنسي ارنست رينان أحد أنصار نظرية تفوق الجنس الآري، ولكن هذا ليس مبررا لإدانة كل المستشرقين. كما أنه ليس كل من كتب عن الشرق مستشرق، فهنالك هواة وشذاذ آفاق وصحفيين ورحالة وفنانين لا علاقة لهم بالإستشراق هؤلاء لا شك أن بعضهم أساء لصورة الشرقي ولا شك أن بعضهم كانت تحركه دوافع لا علاقة لها بالكتابة الموضوعية. ولكن سعيد لم يميز في كتابه بين هؤلاء وبين الإستشراق كحقل أكاديمي صارم. كما أنه ساوى بين الإستشراق وبين السياسيين الإستعماريين أمثال بلفور واللورد كرومر وغيرهم.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الصورة السالبة التي قدمها كتاب إداورد سعيد عن المستشرقين، ليست جديدة في العالم العربي. فقد ارتبط الاستشراق في اذهان الكثيرين، منذ انفتاح الشرق العربي الاسلامي على أوربا، بالاستعمار وبالتبعية الثقافية والحضارية للغرب.

فقد نظر التقليديون وانصار السلفية وحركات الإسلام السياسي الى بحوث المستشرقين عن الاسلام والحضارة العربية، بقدر كبير من الشك والريبة، لاعتقادهم ان هذه البحوث والكتابات بالرغم ما تدعيه من صرامة منهجية الا انها تدفعها الرغبة في تحريف الاسلام وتشويه تاريخ المسلمين والنيل من الثقافة العربية. وشملت هذه النظرة حتى المفكرين العرب التجديديين امثال طه حسين وعلى عبد الرازق اذ كان ينظر اليهم كتلاميذ للمستشرقين والى مساهماتهم في تجديد الفكر العربي والاسلامي بوصفها ترديدا لمقولات المستشرقين الهادفة الى تشويه التاريخ الاسلامي والحضارة العربية.

ويمكن الاكتفاء هنا بالاشارة بصفة خاصة الى كتابات الشيخ محمود محمد شاكر التي كان ينشرها بمجلة (الرسالة) وغيرها ضد اسهامات طه حسين ولويس عوض وتوفيق الحكيم ومحمد مندور وغيرهم ويصفهم ساخرا بصبيان المستشرقين، وكان يردد: "الاستعمار، والتبشير، والاستشراق، ثلاثة اسماء لشيء واحد"!! وقد جمع هذه المساجلات ونشرها في كتاب من عدة اجزاء اسماه "أباطيل واسمار"[3].

الخطاب والمعرفة كسلطة:

صدر كتاب "الاستشراق" للمفكر العربي الفلسطيني، ادوارد سعيد، باللغة الانجليزية سنة 1978. وصدرت ترجمته الى اللغة العربية بقلم الناقد والاستاذ الجامعي، كمال أبو ديب سنة 1981. من حيث المضمون ومن حيث الصورة السالبة التي حملها الكتاب عن الإستشراق لا جديد كما سبق البيان. غير أن الجديد في كتاب سعيد هو المنهج الذي نظر من خلاله الى الاستشراق واللغة ذات المفردات والصياغات المراوغة التي يستصحبها ذلك المنهج. فقد وظف سعيد مفهوم (الخطاب) عند الفيلسوف البنيوي ميشيل فوكو.

يقول سعيد في مقدمة الكتاب:"لقد وجدت استخدام مفهوم ميشيل فوكو لتحديد الخطاب بكتابيه، حفريات المعرفة، والتأديب والعقاب، ذا فائدة لتحديد هوية الاستشراق. ما أطرحه هنا هو اننا ما لم نكتنه الاستشراق بوصفه خطابا فلن يكون في وسعنا ابدا ان نفهم هذا الحقل المنظم تنظيما عاليا و الذي استطاعت الثقافة الغربية من خلاله ان تتدبر الشرق بل حتى ان تنتجه سياسيا واجتماعيا وعسكريا وعقائديا وعلميا وتخيليا في مرحلة ما بعد عصر التنوير"[4].

ولتقريب الصورة يمكنا ان نحدد الخطاب هنا بوصفه (مجموعة التصورات التي تشكل الفضاء المعرفي لفرد أو مجموعة بشرية في سياق تاريخي واجتماعي وسياسي محدد). بهذا المفهوم يكاد الخطاب يتطابق مع التعريف الماركسي للايدولوجيا بوصفها تصورات أو مفاهيم غير (علمية) تتلبس لبوس الحقيقة الموضوعية. الفرق بين المفهومين هو انه إذا كان ماركس ينظر إلى الايديولوجيا كوعي زائف، بمعنى إن هنالك وعي علمي غير زائف، فان فوكو لا يقر بهذا التمييز فكل وعي هو خطاب والخطاب تمثيل (تصور) للحقيقة وليس الحقيقة ذاتها.

وبهذا المنظور لا وجود لمعرفة موضوعية مستقلة خارج نظام الخطاب. فالخطاب يستمد مشروعيته ومرجعيته من منطقه ونسقه الداخلي لا من الخارج او بالمقارنة مع الخطابات والانساق الأخرى. بلى، انها المثالية الذاتية عينها في ثياب بلاغية جديدة. فلا حقيقة الا ما تراه انت كذلك. وبالتالي لا لوجود لحقيقة او معرفة موضوعية مشتركة في الخارج.

من هنا يستنتج فوكو أن المعرفة سلطة. وبهذا المعنى نظر سعيد إلى الاستشراق بوصفه معرفة بالشرق أنتجت سلطة. هذه السلطة قادت أوربا الى الهيمنة على الشرق واستعماره والسيطرة عليه. إذن المعرفة بالشرق التي وفرها الاستشراق هي التي مكنت أوربا من فرض نفوذها الإمبريالي على الشرق. ومن ذلك يخلص سعيد الى ان" الاستشراق هو اسلوب غربي للسيطرة على الشرق واستبنائه وامتلاك السيادة عليه"[5]. وهو "مؤسسة امبريالية"[6]. وان "جوهر الاستشراق هو التمييز الذي يستحيل اجتثاثه بين الفوقية الغربية والدونية الشرقية "[7]!

ولكن بالرغم من ان المعرفة بالشرق مكنت الغرب من السيطرة على الشرق، فإنها معرفة غير حقيقية. فحسب نظرية المعرفة التي يحكتم اليها سعيد، ليس هنالك حقيقة. هنالك فقط تصورات (تمثيلات) والتمثيل هو تشكيل للحقيقة وتشويه لها يتم عبر اللغة والثقافة السائدة ومؤسساتها المهيمنة. ويستشهد سعيد هنا بقول نيتشه العدمي عن الحقيقة: "الحقائق أوهام نسينا أنها كذلك"[8].

والاستشراق بما انه معرفة بالشرق فهو تمثيل او اعادة تشكيل وتشويه لحقيقة الشرق. انها ليست معرفة حقيقية بطبيعة الشرق وإنما مجموعة تصورات (تمثيلات) للشرق وليس الشرق ذاته. فعندما يتحدث المستشرق عن الشرق فهو لا يتحدث عن الشرق (الحقيقي) او الطبيعي، وانما عما يتصور انه الشرق. يقول: "فالشرق كتمثيل في اوربا يُشكل ويُفسد تشكيله ويُشوه"[9]. وبالتالي لا تنتج معرفة الاستشراق بالشرق الا صورة مشوهة عنه.

وانطلاقا من هذه الفرضية ينتهي سعيد الى وصم الاستشراق بانه "اختراع غربي للشرق"[10]. وانه "شكل من اشكال العصاب التوهمي بارنويا ومعرفة من نمط مختلف عن المعرفة التاريخية العادية"[11]. وانه "نمط من الاسقاط الغربي على الشرق وارادة السيطرة عليه"[12].

لا شك ان الإدانة المطلقة للاستشراق انطلاقا من مقولة كل معرفة سلطة وان معرفة أوربا بالشرق عبر الاستشراق، قادت الى السيطرة عليه قول ينطوي على تعميم مخل. صحيح كانت هنالك كتابات تحمل افكارا عدوانية عن الشرق وتتسم بروح التعالي ونبرة التفوق العنصري والثقافي وبعضها ذو دوافع استعمارية. لكن يصعب على المرء الاتفاق مع ادوارد سعيد ان كل ما

قام به المستشرقون من حفريات وفك لرموز الحضارات واللغات القديمة وتحقيق للمخطوطات التاريخية مثلا مجرد تشويه لتلك اللغات والحضارات؟ وان تلك الجهود الجبارة والمخاطرات العظيمة بحيواتهم لا يعدو ان يكون الدافع من وراءها خدمة المطامع الاستعمارية والتوسع الامبريالي؟

لكن اذا كان اداورد سعيد يفترض ان الاستشراق نشا لخدمة الاهداف الاستعمارية لأوربا، وذلك استنادا إلى نظرية المعرفة تساوي السلطة. فان الكثيرين يخالفونه الراي ويرون ان الاستشراق وليد النزعة الانسية (الهيومانيزم) التي سادت في عصر النهضة الأوربية.

فقد ظهر الاهتمام بدراسة الحضارات الشرقية في إطار البحث عن الإنسان الكوني والأرث الإنساني المشترك باعتبار ان الحضارات الانسانية مكملة لبعضها البعض كما يقول المستشرق الماركسي، مكسيم رودنسون. وكمثال على هذه النزعة الانسية تاتي الإشارة الى أعمال كبار الرومانسيين أمثال غوته وفيكتور هيجو الذي كتب بمقدمة ديوانه (الشرقيات) الذي افتتحه بثلاث ابيات للشاعر الفارسي سعدي قائلا: "لم تحرز الدراسات الشرقية مثل التقدم الذي احرزته اليوم.. فقد كان الناس في عهد لويس الرابع عشر هيلينيين، واما اليوم فقد أصبحوا شرقيين"[13].

وتاكيدا لذلك، يقول المستشرق الإيطالي فرانسيسكو غابرييلي، في رده على انور عبدالملك، لا شك ان الاستشراق ساعد على "استكشاف للحضارات الشرقية القديمة وساهم هذا الاستكشاف في بيان حجم مساهمة الحضارات في التاريخ العام للبشرية وقيمة هذه المساهمة. صحيح ان هذه الاستكشاف كان قد ساعد أوربا احيانا على تغلغلها الاقتصادي

والسياسي في الشرق الحديث من اجل استعباده واستغلاله. هذا شيء لا يمكن لاي مفكر شريف ان ينكره ولكن من العدل والإنصاف والشرف ايضا الا نعمم هذه الحالات والأحداث الخاصة ونشمل بادانتنا كل البحث الاستشراقي. فهذه الإدانة قائمة على خلط الأمور والمغالطة. صحيح انه وجد بعض المستشرقين كعملاء لهذا الاستعمار وكادوات له: نذكر منهم القناصلة والسفراء والتجار والمبشرين والعسكريين والتقنيين. ولكن عددا لا باس به من كبار المستشرقين عرفوا كيف يميزون بين اهتماماتهم العلمية وبين الأهداف والغايات السياسية لبلدانهم بل انهم وقفوا ضد هذه الأهداف في بعض الاحيان"[14].

ومن ابرز الدلائل التي يستدل بها نقاد ادوارد سعيد على قصور الفرضية التي ينطلق منها في ربط الاستشراق بالاستعمار استنادا الى علاقة المعرفة بالسلطة، الإسهام الضخم للاستسراق الالماني. فالمانيا لم تكن قوة استعمارية مهيمنة مثل انجلترا وفرنسا حتى يقال ان الاستشراق الالماني كان لخدمة اهدافها الاستعمارية وتوسعها الامبريالي. لكن سعيد لم يتوقف لتفسيره هذه الظاهرة ربما خوفا من ان تفسد عليه صحة منطلقاته النظرية في الادانة الاجمالية للاستشراق.

فلو كان المستشرقون كما يقول لويس برنارد: "يبحثون عن معرفة الشعوب الشرقية من أجل الهيمنة عليها، ولو كان البحث عن السلطة بواسطة المعرفة هو الباعث الوحيد او الباعث الاساسي للاستشراق، فلماذا ازدهرت هذه الدراسات الاستشراقية في بعض البلدان الاوربية التي لم تساهم اطلاقا في الهيمنة على العالم العربي، المقصود المانيا؟ " ويضيف: "في الواقع ان

كتابة تاريخ الدراسات العربية في أوريا بدون الالمان لا معنى لها مثلما انه لا معنى لكتابة تاريخ الموسيقى أو الفلسلفة الاوربية بدون ذكرهم"[15].

ومن مظاهر التعميم والانتقائية، التي استم بها كتاب سعيد، الخلط بين الاستشراق كتخصص اكاديمي صارم وبين كتابات بعض الرحالة والصحفيين والادرايين الاستعماريين. يقول المستشرق الفرنسي كلود كوهين: "ونظرا لانه، اي سعيد، لا يميز بالشكل الكافي بين الأدبيات الاستشراقية المبتذلة او الصحفية وبين بحوث العلماء الحقيقيين، فانه يرتكب أخطاء فاحشة ويقع في ظلم كبير"[16].

ويوافقه على ذلك بيرنارد لويس بقوله ان سعيد: "يلجأ احيانا الى حشر سلسلة من الكتاب في دائرة الاستشراق دون ان يكون لهم اي علاقة به. نذكر من بيهم اديبين من امثال شاتوبريان وجيرار دو نيرفال او مدراء امبراطوريين كاللورد كرومر او غيره. لا ريب ان اعمال هؤلاء قد ساهمت في تشكيل المواقف الثقافية الغربية، ولكن لاعلاقة لها اطلاقا بالتراث الاكاديمي للاستشراق، اي بالشيء الاساسي المستهدف من قبل السيد ادوارد سعيد"[17].

اما الفرضية الثانية القائلة ان الحقيقة ما هي الا تصور وتمثيل، وان معرفتنا بالآخر لا تملك الا أن تنتج صورة مشوهة لذاك الآخر، فليست اقل دلالة على تعسف سعيد في تطبيق نظرية ميشيل فوكو من الفرضية الأولى. حيث يقول ادوارد سعيد: "تكمن المشكلة في ما اذا كان بالامكان وجود تصور صادق عن اي شيء.. ان جميع التصورات (التمثيلات) بلا استثناء وبحكم كونها تصورات مدفونة في لغة صاحب التصور وفي ثقافته

ومؤسساته واجوائه السياسية (من ثم) علينا عندئذ ان نكون مستعدين للقبول بالواقع القائل ان كل تصور يختلط حكما باشياء كثيرة غير الحقيقة.. مع العلم بان الحقيقة نفسها هي تصور ليس الا "[18].

وهنا يتصدى المفكر جلال صادق العظم الذي يعد من أوائل، إن لم يكن أول كاتب عربي يرد على سعيد وذلك في مقال جاء بعنوان (الإستشراق والإستشراق معكوسا) نشر سنة 1981 واعيد نشره بكتابه (ذهنية التحريم) حيث يتسآءل جلال العظم: السؤال الذي يفرض نفسه هنا لماذا اذن نؤاخذ الغرب على تصوره المشوه - المفترض - للشرق؟ لماذا نلوم الاستشراق الذي هو وليد الثقافة الغربية طالما انه لا سبيل الى معرفة موضوعية بالآخر او تصوره تصورا حقيقيا؟

بعبارات اخرى، اذا كان صحيحا - كما يقول المفكر جلال صادق العظم: "ان الشرق الذي يدرسه الاستشراق ليس الا صورة مشوهة في خيال الغرب وتصورا مزيفا في عقله، كما يكرر ادوارد سعيد في شجب صاحب الصورة والتصور ولومه وتقريعه، او ليس صحيحا كذلك ان الغرب يكون بفعله هذا قد سلك سلوكا طبيعيا وسويا وفقا للمبدأ العام الذي يقول لنا ادوارد انه يتحكم بآلية تلقي ثقافة ما لثقافة أخرى غريبة عنها؟[19].

بعبارة أخرى يؤدي بنا الموقف الابستيمولوجي الذي تبناه ادوارد الى نتيجة تقول انه حين حاول الغرب التعامل مع الواقع الخام للشرق بغية تمثله وهضمه عبر مؤسسة الاستشراق، قام بكل ما كانت تقوم به اية ثقافة أخرى في ظل الشروط ذاتها مما، من شانه ان يرفع عتب ادوارد سعيد على الغرب وان يحيد لومه للاستشراق"[20].

وعطفا على هذه الإشارة اللماحة لجلال العظم نقول إن ادوارد سعيد كان قد حاول تلمس المعاذير للمستشرق الفرنسي لويس ماسينيون قائلا: "ليس في وسع باحث حتى ولو كان ماسنيون ان يقاوم ضغوط امته و ضغوط التقليد البحثي الذي يعمل في سياق"[21].

وهو يقصد بذلك ان لا احد بقادر ان يفلت من سلطة الخطاب السائد في مجتمعه، حتى لو كان كارل ماركس، او ماسينيون بوصفه المستشرق الوحيد تقريبا الذي يعده سعيد قد نحج في قراءة الشرق من داخله ولذاته. ولكن بذات المنطق نفسه وبذات النظرية، لماذا لم يجد سعيد العذر للمستشرقين الذي أدانهم وكرس كتابه لفضحهم مثلما وجد لماسنيون ما دام لم يكن لدي هؤلاء المستشرقين الفرصة حسب نظام الخطاب، في الإفلات من ثقافة أممهم السائدة في التعاطي مع الشرق؟! خاصة وانه باقرار سعيد نفسه، ان افكار ماسينيون ظلت استشراقية وتقليدية تماما. اي لا فرق في النهاية بينه وبين اؤلئك المستشرقين؟؟؟!!

كارل ماركس استشرقيا!

فلما كان ليس في مقدور مفكر أن يفلت من هيمنة الخطاب المسيطر وفق نظرية المعرفة الفوكوية التي يستند إليها سعيد، فإنه بحسب سعيد "ليس في وسع أي باحث.. أن يقاوم ضغوط أمته وضغوط التقليد البحثي الذي يعمل في سياقه، عليه". ولو كان هذا الباحث أو المفكر كارل ماركس، حتى أن سعيدا قد دبج الصفحة الاولى من كتابه بايراد قول ماركس: "انهم عاجزون عن تمثيل انفسهم، ينبغي ان يمثلوا " مقتبسا من (برومير الثامن عشر للويس بونابرت) وذلك في اشارة إلى الشرقيين حسب تأويل سعيد.

ليس هذا وحسب بل أن سعيد يذهب إلى أن ماركس قد أذعن لحقيقة الإستعمار البريطاني للهند حيث يقول سعيد عنه: "عاد ماركس إلى قناعة متنامية إلى فكرة أن بريطانيا حتى بتدميرها لآسيا كانت تجعل خلق ثورة إجتماعية حقيقية فيها أمرا ممكنا"[22].

الامر الذي أثار حفيظة المفكر الماركسي، مهدي عامل، وحدا به الى تجريد كتيبا في الرد على سعيد ومنهجه، يعد من اجود ما كتب، عامل، اسماه: (هل القلب للشرق والعقل للغرب- ماركس في استشراق ادوارد سعيد) 1985. حيث ينتقد عامل النظرة الشمولية لمفهوم الخطاب ويرى أن سعيدا "يأخذ بواحدية الثقافة إذ يرى في الثقافة المسيطرة والطاغية، الثقافة كلها، ولا يترك لنقيضها إمكان وجود، فهو فكر أقل ما يقال عنه إنه فكر مثالي يرى التاريخ بعين الفكر المسيطر حتى لو حاول أن يكون ضده".

ويذهب سعيد في نظر عامل، بعيدا "إلى حد ينفي فيه بشكل يتسق مع فهمه، سيرورة انتاج المعرفة، وقدرة العقل على أن يكون علميا فينفى بالتالي امكانية انتاج معرفة علمية صحيحة، أو قل بلغته الميتافيزيقية، إنه ينفي اماكنية الوصول إلى الحقيقة"[23].

وهذا يعني بصريح العبارة وفقا لمهدي عامل "إن كل معرفة هي بالضرورة معرفة آيديولوجية ولا وجود ممكن لمعرفية علمية. كل معرفة أو حقيقة هي تمثيل.. وكل تمثيل محكوم بحسب هذه النظرية بضرورة وجوده كتمثيل في لغة العقل الجمعي أي البناء القولي للآيديولوجية المسيطرة التي لا نقيض لها"[24].

وهنا "تلتقي البنيوية الثقافية التي تميز الفكر الفوكوي بالعدمية النيتشوية على أرض نظرية واحدة في تاكيد وحدانية العقل وبالتالي رفض العقل الثوري نقيض العقل المسيطر وفي هذا الالتقاء يكمن المأزق البنيوي الطاغي في منطق الفكر السعيدي ويكمن عجزه المطلق في تفسير الجديد المعرفي"[25].

الإستشراق بين الرؤية والمنهج

تكمن المشكلة في نظري أن سعيد قد اخلص للمنهج اكثر من اخلاصه لموضوعه محل البحث وهو الاستشراق. وقد قاده ذلك الى التعسف والتناقض احيانا. صحيح يمكنا القول اجمالا مع فوكو ان السلطة دائما توظف المعرفة لمصلحتها وان الثقافة السائدة والمسيطرة هي ثقافة الطبقة الحاكمة والغالبة والمسيطرة دائما ولكن هذا لا يعني بالضرورة ان السلطة وحدها هي الحافز على انتاج المعرفة.

وهنا لا نملك الا ان نتساءل مع هاشم صالح، معد ومترجم كتاب (الإستشراق بين دعاته ومعارضيه): هل تعني هذه النظرية انه لا توجد معرفة من دون سلطة او ان السلطة هي المعرفة والمعرفة هي السلطة او ان الحقيقة لا يمكن ان توجد بشكل بريء ومنزه عن كل علاقات القوة والهمينة والسلطة؟[26].

ثم ينتهي هاشم صالح الى القول: "إن الشيء الذي يمكنا ان نلومه عليه (اي سعيد) هو التطرف في التطبيق، اي اعتبار المعرفة مجرد خادم مطيع للسلطة، ونفي اي استقلالية ذاتية عنها. وهنا نقع في خطر التشكيك بامكانية وجود المعرفة من أساسها وبالتالي وجود الحقيقة في مجال العلم اي علم. فالحقيقة ضمن هذا المنظور غير موجودة ولا يمكن ان توجد والشيء

الموجود فقط هو ذلك الصراع الدائر ابديا وعلى مدار التاريخ بين ارادات الهيمنة والقوة الشيء الموجود هو صراع الخطابات الحاملة لارادات الهيمنة والسلطة وتناطحها في ما بينها.. هنا يكمن خطر العدمية الذي كاد ميشيل فوكو ان يسقط فيه، بل سقط فيه بحسب راي البعض، والذي يهدد ايضا كتاب ادوراد سعيد على رغم ذكائه وألمعيته"[27].

وتاكيدا لجدية هذا التحذير من الوقوع في العدمية واللاعلمية، يذهب صادق العظم الى ان كتاب سعيد:"لا يخلو من موافق مناهضة للعلم والتفكير العلمي المنظم. على سبيل المثال تتجلى هذه المواقف في هجومه على الاستشراق الثقافي - الاكاديمي وتنديده به لانه قام بتصنيف الشرق وتبويبه وجدولته وتدوينه وفهرسته وتخطيطه وتشريحه واختزاله وكأن هذه العمليات، التي لا يستقيم بدونها اي تفكير منتظم او جدي مهما كانا مبتدئين، شريرة بحد ذاتها وغير مناسبة على الاطلاق لتحصيل اي فهم حقيقي للمجتمعات البشرية وثقافتها ولغاتها الخ.. لان العمليات العقلية المذكورة لا بد، وان تشوه واقع هذه المجتمعات وتزيف أحوالها"[28].

وفي السياق نفسه ينتهي، المستشرق، مكسيم رودنسون، والذي يمتع بسمعة طيب في الوطن العربي، الى ذات النتيجة التي انتهي اليها هاشم صالح، ويحذر من التهور المنهجي في تطبيق النظريات الحديثة مثل البنيوية وغيرها والتي يقول انه لا اعتراض له عليها من حيث المبدا لكنها "ليست مبرأة من العيوب كما يتوهم بعض الشباب المتسرعين المبهورين بكل ما هو حديث، والذين حالما يتبنون هذه المناهج يشعرون بالزهو والفخر ظانيين ان هذه المناهج قادرة على تفسير كل شيء لكن ذلك مجرد خداع، فهي، جزئية في معالجاتها وتفتقر الى الرؤيا الكلية"[29].

وفي اشارة الى نظرية المعرفة عند فوكو يقول: "ان الذين يعتبرون ان الموضوعية اسطورة او خرافة، هم اؤلئك الذين يريدون هدم كل موضوعية وكل مسئولية"[30]. ثم يدعو الى التمسك بافضل ما في الاستشراق الكلاسيكي: "التقشف العلمي والموضوعية والدقة البحثية"[31].

هل القلب للشرق والعقل للغرب:

اما الفكرة المحورية الاخرى التي بنى عليها سعيد كتابه في نقد الاستشراق التقليدي هي القول بان العالم ينقسم إلى شرق وغرب، وان لكل منهما خصائص جوهرية وطبائع أزلية ثابتة تميز بينهما. كالتمييز بين الجنس السامي والجنس الأري، والزعم مثلا ان الاول روحاني والثاني عقلاني، ومن المستشرقين الذين روجوا لهذا التمييز ارنست رينان. وترسخت هذه النظرية بسبب سيادة علم الاجناس البيولوجي في القرن التاسع عشر.

وقد استعار سعيد هذه الفكرة في نقد الاستشراق من أنور عبد الملك في مقالته التي نشرها سنة 1963 بمجلة (ديوجين) الفرنسية، تحت عنوان (الإستشراق في أزمة) حيث يقول عبد الملك: "يتبنى الاستشراق تصورا جوهرانيا للبلدان والامم والشعوب الشرقية موضع الدراسة تصورا يعبر عن نفسه عبر علم أنماط عرقي مبني على خصوصية حقيقية، لكنها معزولة عن التاريخ ومتوهمة"[32].

وهو ما يصفه سعيد بقوله: "الاستشراق أسلوب من الفكر قائم على تمييز وجودي ومعرفي بين الشرق والغرب"[33]. وقوله "الاستشراق في نهاية المطاف رؤيا سياسية للواقع روجت بنيتها للفرق بين الغرب المالوف

(نحن) وبين الشرق الغريب (هم)"[34]. ويخلص الى ان "منظومة الاستشراف المركزية هي أسطورة تطور الساميين المعاق"[35].

الا أن المفارقة اللافتة ان سعيد لا ينتهي في تحليلاته الى تقويض هذه الاسطورة كما يصفها، بل ينتهي إلى عكس ما يريد اي ينتهي الى تكريسها وتثبيتها. ويتجلى ذلك في مثالين. الأول ارجاعه جذور الفكر الاستشراقي الذي يتوجه اليه بالادانة، الى العصر اليوناني الكلاسيكي، الى هوميروس واسخيلويس ويربيدوس. اي انه يجعل النظرة الدونية الى الشرق شيء ملازم لطبيعة الفكر الغربي منذ فجر تكوينه وليس مجرد ظاهرة تاريخية بزرت مع التوسع الاستعماري في القرن الثامن عشر.

يقول: ".. وبوسع هذا الاستشراق ان يفسح مكانا ليستوعب ايسخليس وهوجو ودانتي وكارل ماركس". ويضيف "إن الفصل بين الشرق والغرب يبدو انه بدأ حادا ومميزا مع ظهور الإلياذة.. ومسرحية ايسخليس (الفرس) ومسرحية يربيدوس (الباكنتيون)..". هذه الأعمال المسرحية "رسمت حدا فاصلا بين قارتين: أوربا قوية وفصيحة، وآسيا مهزومة ونائية "[36].

وبالتالي لا تعود ظاهرة الاستشراق كما يقول جلال صادق العظم: "وليدة شروط تاريخية معينة واستجابة لمصالح وحاجات حيوية ناشئة صاعدة، بل تاخذ شكل الافراز الطبيعي العتيق والمستمر الذي يولده العقل الغربي المفطور بطبيعته على انتاج واعادة انتاج تصورات مشوهة عن واقع الشعوب الاخرى ومحقرة لمجتمعاتها وثقافاتها ولغاتها ودياناتها في سبيل تاكيد ذاته والاعلاء من شان تفوقه وقوته وسطوته. اي وفقا لهذه الاطروحة

يبدو العقل الاوربي من الشاعر هوميروس الى المستشرق هاملتون جيب، مرورا بكارل ماركس وكأنه يتصف بنزعة متاصلة لا يحيد عنها لتشويه الشرق وتزييف واقعه وتحقير وجوده. يبدو لي ان هذا المنحي في تفسير ظاهرة الاستشراق وتطورها مع النتائج المترتبة عليها يعمل على احباط الاهداف الاساسية التي من اجلها وضع ادوارد سعيد دراسته النقدية".

إن النتيجة المنطقية لهذا الاتجاه في تفسير ظاهرة الاستشراق، والحديث للعظم "هي العودة بنا من الباب الخلفي الى اسطورة الطبائع الثابتة التي يريد ادوارد سعيد تدميرها بخصائصها الجوهرية التي لا تحول ولا تزول والى ميتافيزيقيا الاستشراق التي كتب ادوارد كتابه ليفضحها ويجهز عليها بمقولتيها المطلقتين الشرق شرق والغرب غرب ولكل منهما طبيعته الجوهرية المختلفة وخصائصه المميزة"[37].

الشاهد الثاني ان ادوارد سعيد ينتهي في تحليلاته الى تثبيت التوصيف (الروحاني) للشرق كخاصية جوهرانية ينفرد بها في مقابل الغرب العقلاني. وذلك من خلال انحيازه الكامل لرؤية المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون (1882-1962) للشرق.

فبرغم ان سعيد يقرر بان أفكار ماسينيون عن الشرق ظلت تقليدية واستشراقية تبرز الثنائية الضدية: الشرق والغرب بشكل غريب - على حد تعبيره. وانه كان يؤمن ايمانا راسخا ان "الشرق الاسلامي، روحاني، سامي، قبلي، لا آرى". وإن "جوهر الفرق بين الشرق هو الفرق بين الحداثة والتراث القديم"[38].

كما يقرر سعيد ان "شرق ماسينيون متناغما كلية مع عالم النيام السبعة - أهل الكهف". بل الادهى ان سعيد يقرر: "إن مشورة ماسينيون كانت مطلوبة على نطاق واسع كخبير في الشؤون الاسلامية من الحكومات الاستعمارية"[39].

رغم كل ذلك يصف ادوارد سعيد، ماسينيون، بانه صاحب "الإسهام الأعظم" ويصف أعماله بأنها "أفضل الأعمال الاستسراقية خلال فترة ما بين الحربين"[40].

فهو يرى ان ماسينيون، لما يتمتع به من "حدس فردي روحي" استطاع النظر الى الشرق من "الداخل" وقد مكنه ذلك من استيعاب "القوى الحيوية التي تنفح الثقافة الشرقية" ومن النفاذ الى جوهر الطبيعة "الصوفية للإسلام، التي تتميز بنزعتها الذاتية واللاعقلانية التي لا تقبل التفسير والتعليل"[41].

إذن ما يصفه سعيد بالإسهام الأعظم لماسينيون، ليس أكثر من تكريس أسطورة الطبائع الجوهرانية التي تميز بين الغرب والشرق. اذ لم يزد ماسينيون ان وصف الشرق بكونه ذو طبيعة "روحانية "والغرب ذو طبيعة "عقلانية".

اكثر من ذلك ان هدف ماسينيون كان تكريس هذا الفرق بين الشرق التقليدي والغرب الحديث من خلال نصيحته لفرنسا الاستعمارية بان تبقي على الشرق تقليديا اي ان تقف مع التقليد ضد الحداثة. حيث ينقل سعيد عن ماسينيون قوله: "قد اصبح واجبا على فرنسا ان ترتبط برغبة المسلمين في الدفاع عن ثقافتهم التقيلدية وقاعدة حياتهم السلالية وميراث المؤمنين"[42]. وذلك حتى يظل الشرق محتفظا بروحانيته التي تميزه عن الغرب العقلاني على حسب تصور ماسينيون.

هنا يأتي استنكار صادق جلال العظم في محله حين يقول: "في الواقع لا ادري كيف أفسر تماما قيام أهم ناقد للاستشراق مثل سعيد بتعظيم ماسينيون ومديحه إلى هذا الحد!.. يتضح من مناقشة ادوارد لأعمال ماسينيون ونظراته، ان هذا المستشرق الفرنسي لم يتخل في يوم من الأيام عن العقيدة الاستشراقية الأساسية - التي يهاجمها ادوارد أعنف هجوم - والقائلة ان العالم ينشطر الى شطرين غير متكافئين بحيث يتصف كل منهما بطبيعة جوهرية خاصة به. إن ما عده ادوارد عند ماسينيون فهما داخليا متعاطفا مع القوى الحية التي تحرك الثقافات الإسلامية والشرقية عموما والتقاطا للبعد الروحي الذي تحمله تلك الثقافات ليس في الحقيقة الا تاكيدا جديدا للتصور الاستشراقي الكلاسيكي عن الاسلام والشرق الذي كان دوما - حسب نقد سعيد نفسه له - يمجد في الشرق روحانيته وبداءته وقدمه وأحديته"[43].

وينتهي، مهدي عامل، الى ذات النتيجة ويقول ان سعيد يثبت بذلك ان: "المقاربة الوحيدة التي بامكانها ان تنجو من خطر الوقوع في منطق الفكر الغربي هي بالمقابل مقاربة روحية للشرق تأتي الشرق من جهة القلب وحده دون العقل إذ كل عقل هو بالضرورة غربي.. هنا يكمن بحسب المؤلف إسهام ماسنيون الأعظم"[44].

ثم يضيف عامل معلقا "أليس في هذا القول تأكيد لمقولة الفكر الاستشراقي التقليدي نفسه التي تميز بين روحانية الشرق ومادية الغرب. أليس في هذا القول ما يدل على ان النص السعيدي لم ينجح في الإفلات من منطق الفكر الاستشراقي، بل ظل في نقده له، أسيره؟"[45].

ومن هنا، من هذه المفارقة استوحى مهدي عامل العنوان الرئيسي لكتابه في الرد على، سعيد: "هل القلب للشرق والعقل للغرب - ماركس في استشراق ادوارد سعيد؟"

الإستشراق وعقدة الذنب الليبرالية

يذهب البعض في تفسير هذا الإحتفاء المبالغ فيه في الغرب بكتاب (الإستشراق) الى "الرغبة المازوشسية في جلد الذات"[46] او ما يسمي بـ"عقدة الذنب الليبرالية" التي تطارد المجتمعات الغربية بسبب الأرث الاستعماري، وهذا هو رأي برنارد لويس.

ولكني أرجح عامل آخر، وهو الظرف التاريخي الذي صدر فيه الكتاب. فقد شهدت نهاية السبعينات في الغرب ذروة الافتتان بإطروحات ما بعد الحداثة. وقد وجدت هذه الاتجاهات في نقد العقلانية الغربية والنموذج الأوربي أرضية خصبة لها في امريكا وسط بعض الدوائر الاكاديمية التي احتفت بكتاب سعيد وقد ضاعف من ذلك تعالي نبرة العداء للمركزية الاوربية الثقافية والعرقية في ذلك الوقت من قبل اليسار الجديد وحركات التصحيح السياسي وغيرها من الاتجاهات التي تولى اهتماما خاصا بالثقافات المهمشة في محاولة لكسر المركزية الغربية والبحث عن مسارات أخرى للتطور بخلاف المسار الأوربي الغربي.

الهوامش والمراجع:

1- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 2004، ص 9

2- المصدر السابق ص 9

3- محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، الجزءان الأول والثاني، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 2005 ص 215

4- ادوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، الطبعة الرابعة 1995 ص 39.

5- المصدر السابق ص 39

6- المصدر السابق ص 49

7- المصدر السابق ص 73

8- المصدر السابق ص 215

9- المصدر السابق ص 275

10- المصدر السابق ص 37

11- المصدر السابق ص 100

12- المصدر السابق ص 120

13- هاشم صالح (ترجمة وإعداد)، الاستشراق بين دعاته ومعارضيه: مكسيم رودنسون، فرانسيسكو غابريلي، كلود كوهين، بيرنارد لويس، محمد اركون، آلان روسيون، دار الساقي الطبعة الثانية 2000، 88

14- المصدر السابق ص 23

15- المصدر السابق ص 169

-16 المصدر السابق ص 34

-17 المصدر السابق ص 171

-18 إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبو ديب، ص 274

-19 صادق جلال العظم، الاستشراق والاستشراق معكوسا، نشر بمجلة الحياة الجديدة فبراير 1981 واعيد نشره بكتابه: ذهنية التحريم – دار المدى -بيروت - الطبعة الثانية 2004، ص 22، 23

-20 المصدر السابق ص 23

-21 إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبو ديب، ص 273

-22 المصدر السابق ص 170

-23 مهدي عامل، هل القلب للشرق والعقل للغرب؟ ماركس في استشراق ادوارد سعيد، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثالثة 2006، ص 73

-24 المصدر السابق ص 73

-25 المصدر السابق ص 72

-26 هاشم صالح (ترجمة وإعداد)، الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، دار الساقي الطبعة الثانية 2000، ص 12

-27 المصدر السابق ص 13

-28 صادق جلال العظم، ذهنية التحريم، دار المدى، بيروت، الطبعة الثانية 2004، ص 21

-29 هاشم صالح (ترجمة وإعداد)، الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ص 96

-30 المصدر السابق ص 95

-31 المصدر السابق ص 95

32- إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبو ديب، ص121

33- المصدر السابق ص 38

34- المصدر السابق ص 74

35- المصدر السابق ص 305

36- المصدر السابق ص 38، 87

37- صادق جلال العظم، ذهنية التحريم، دار المدى، بيروت، الطبعة الثانية 2004، ص 16، 17

38- إدوراد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبـو ديـب، ص 272، 273، 274

39- المصدر السابق ص

40- المصدر السابق ص262

41- المصدر السابق ص 271

42- المصدر السابق ص 273

43- صادق جلال العظم، ذهنية التحريم، دار المدى، بيروت، الطبعة الثانية 2004، ص 28

44- مهدي عامل، هل القلب للشرق والعقل للغرب؟ ماركس في استشراق ادوارد سعيد، ص 20

45- المصدر السابق ص 25

46- هاشم صالح (ترجمة وإعداد)، الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ص177

الفصل الثاني

النقدُ ما بعد الكولُونيالِي

والعودة إلى الآيديولوجيا

النقد ما بعد الكولونيالي Post-Colonial Criticism من أحدث المصطلحات النقديّة التي أدخلت على حقل الدراسات الأدبيّة والثقافية خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وذلك بتأثير مباشر من كتابات إدوارد سعيد بخاصة كتابه الأشهر "الاستشراق" 1978، والآخر المكمّل له "الثقافة والإمبريالية" 1993.

ويُعنَى النقدُ ما بعد الكولونيالي بأدب ما بعد الاستعمار المناهض للخطاب الاستعماري والرافض للهيمنة الإمبرياليّة والمركزيّة الثّقافية الغربيّة والمحرّض على الاستقلال السياسي والثقافي والتحرّر الوطني، والمنتقد في ذات الوقت لنظرة الآخر الغربي الفوقيّة والعرقيّة للشعوب التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار الأوروبي، إلى جانب إثارته لقضية الهوية الوطنية وإشكالات التغيير الاجتماعي والثقافي التي تطال المجتمعات التقليديّة والناجمة عن الأخذ بأسباب التقدم المادي الذي توفّره الحضارة الغربيّة[1].

ويمتدّ مفهوم النقد ما بعد الكولونيالي ليشمل النتاج الأدبي الذي يعكس خيبة الأمل التي مُني بها أبناء المستعمرات بعد جلاء الاستعمار وتولّي الوطنيون مقاليد الأمور بسبب سوء الإدارة والفساد والاستبداد، والتكالب على السلطة والجري وراء المصالح الشخصيّة، وإهمال القضايا التي ضحّوا من أجلها في سبيل الاستقلال[2].

غير أن القول بأن "دراسات ما بعد الاستعمار لم تبرز كحقل مستقل في الدوائر الأكاديمية إلا في نهاية السبعينيات من القرن الماضي، لا يعني أنه لم تكن هنالك قبل ذلك دراسات من هذا النوع، على العكس من ذلك كانت هنالك ثروة هائلة من هذه الدراسات الإقتصادية والإجتماعية والتاريخية ذات النزعة القومية والكتابات الأدبية والنقدية المناوئة للخطاب الكولونيالي"[3].

وعليه فإن كلّ الحمولات الدلاليّة التي يحيل إليها مصطلح الأدب أو النقد ما بعد الكولونيالي ليست جديدة، وقد قُتلت بحثًا على مستوى الإبداع والتنظير، وذلك قبل أن يصدر إدوارد سعيد كتابيه المشار إليهما بعقود. فقضايا مناهضة الاستعمار والتحرّر الوطني والصراع بين القديم والجديد الوافد، والعلاقة بين الشرق والغرب وقضية الأصالة والمعاصرة والغزو الثقافي مطروحة باستمرار، وقد سُكب فيها دمٌ ومدادٌ غزيرين منذ مطالع القرن العشرين.

ففي الخمسينيات والستينات من القرن الماضي كان هنالك فرانز فانون، وايمي سيزار، وسنغور، والشيخ انتا ديوب، وأنور هشام عبدالملك، وجمال محمّد أحمد، وغيرهم، يعرضون رؤاهم وبحوثهم المغايرة للخطاب الاستعماري والناقدة لنظرة الآخر الغربي لتاريخهم وثقافتهم. وفي مجال الإبداع الأدبي كان هنالك أيضًا ايمي سيزار، اشنوا اشيبي، نقوقي واسنقو، كمارا لي، آرماه، الطيّب صالح، وغير هؤلاء.

فالمضامين والمفاهيم والدلالات التي ينطوي عليها مصطلح النقد ما بعد الكولونيالي ليست جديدة وإنّما الجديد هو المصطلح وما صاحبه من تلقّف وإقبال عليه بسبب الرواج الذي وجدته كتابات إدوارد سعيد بين الأوساط الراديكاليّة في الغرب والشرق العربي.

"الثقافة والإمبريالية" والنقد الآيديولوجي:

صدر كتاب (الثقافة والإمبريالية) للمفكر العربي إدوارد سعيد باللغة الإنجليزية سنة 1993 ونقله إلى العربية الدكتور الناقد والأكاديمي المعروف كمال أبو ديب سنة 1997.

والكتاب هو الجزء المكمل لكتاب سعيد (الإستشراق) وذلك بحسب وصف المؤلف له في المقدمة التي كتبها للترجمة العربية بقوله إن الكتابين "جزءان متصلان من مسار فكري واحد"[4]. وقوله في مقدمة الطبعة الإنجليزية: "بعد حوالي سنوات خمس من صدور الإستشراق عام 1978 بدأت بتجميع بعض الأفكار التي تجلت لي وأنا انجز ذلك الكتاب حول العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية"[5].

والكتاب عبارة عن إشارات حتى لا أقول قراءات في تقصي النزعة الإمبريالية في الأدب بعامة والقصص والروايات بصفة خاصة التي كتبها مؤلفون غربيون في العهد الإستعماري. وذلك إضافة إلى تلك المضادة التي كتبها أبناء المستعمرات السابقة في ظل أو بعد جلاء الإستعمار. يقول سعيد: "نقطتي الأساسية هي أن القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة في العالم، كما أن القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمَرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص"[6].

وبرغم من أن المؤلف يعلن في مقدمة النسخة الإنجليزية للكتاب قوله "إن طريقتي هي أن أركز بقدر المستطاع على أعمال فردية أن أقرأها أولا كنتاج عظيم للخيال الخلاق أو التأويلي، ثم أجلو كونها جزءاً من العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية"[7].

إلا أن الحقيقة هي أنه قد أهمل الجزئية الأولى من هذه الجملة وركز اهتمامه على ابراز علاقة هذه الأعمال الأدبية العظيمة، بالتوسع الإمبريالي، فجاءت قراءته لها قراءة آيديولوجية مبتسرة.

فروايات شارلز ديكنز مثل (توقعات عظيمة) و(ديفيد كوبرفيلد) لا تثير اهتمام المؤلف الإ لورود إشارات فيها إلى استراليا كمستعمرة بريطانية. "ولرجال الأعمال في العديد من روايات ديكنز الأخرى ارتباطات بالإمبراطورية"[8].

ففي رواية (توقعات عظيمة) يدان المجرم آبل ماغويتش ويرحل إلى استراليا عقابا له حيث يصيب ثروة هائلة ويعود إلى بريطانيا بصورة غير قانونية ليرد الجميل إلى بطل الرواية فيليب بان ينعم عليه باموال طائلة. فقد "أسست استراليا مستعمرة للعقاب في أواخر القرن الثامن عشر بشكل رئيسي كي يتاح لإنجلترا أن تنقل جماعات من المجرمين فائضة غير مرغوب فيها وغير قابلة للاصلاح"[9].

وعلى غرار ذلك يقرأ سعيد روايات الكاتبة الإنجليزية المعروفة جين أوستن. ففي رواية "حديقة مانسفيلد بارك، التي تحدد بعناية ضمن عمل جين اوستن القيم الأخلاقية والإجتماعية التي تفعم رواياتها الأخرى، تحاك الإشارات إلى ممتلكات السير توماس بيرترم ما وراء البحار عبر نسيج الرواية كلها. فهذه الممتلكات تمنحه ثروته وتحدد مناسبات غيابه وتثبت مقامه الإجتماعي في الوطن والخارج، وتجعل قيمه ممكنة. هذه القيم التي تؤمن بها في نهاية المطاف.. جين اوستن نفسها"[10].

أما أعمال الكاتب الفرنسي البير كامو، فيلخصها سعيد، كلها في الموقف السياسي الذي وقفه كامو ضد استقلال الجزائر وفي إغفال إعطاء أسماء

لشخوص قصصه العرب:"صحيح أن ميرسو يقتل عربيا، بيد أن هذا العربي لا اسم له، ويبدو دوما تاريخ دع عنك أن يكون له أم وأب. وصحيح أن العرب يموتون بالطاعون في وهران بيد أنهم دون اسماء كذلك"[11].

وبرغم من تكريس الروائي الإنجليزي من أصل بولندي جوزيف كونراد روايته (قلب الظلام) في إدانة الإستعمار الأوربي لأفريقيا إدانة صريحة إلا أن ذلك لا يشفع له عند إدوارد سعيد الذي يلخصه في قوله: "كونراد كان في وقت مناهضا للإمبريالية وإمبرياليا: تقدميا حين كان الأمر يتعلق بصياغة فساد السيطرة على ما وراء البحار.. ورجعيا بعمق حين يتعلق الأمر بالتسليم بأن افريقيا وامريكيا الجنوبية كان لهما في أي زمان تاريخ وثقافة مستقلان"[12].

وكل ذلك لا علاقة له بالنقد الأدبي. إن النقد الأدبي يقرأ النص من الداخل ويتعامل معه بوصفه وحدة كلية متماسكة ومترابطة تفسر بعضها بعضا. أما هذا الإبتسار وهذه القراءة الايديولوجية، فتقضي على فرادة وخصوصية الكتابة الأدبية وتحاكم النص بالمواقف السياسية لكتابه أو باقحام قضايا خارجية لا يحيل إليها النص.

كُتاب المستعمرات والكتابة المضادة:

أما فيما يتعلق بالأعمال الأدبية لكتاب المستعمرات السابقة، فيعالجها سعيد من خلال فكرة الكتابة المضادة (**write back**)، والكتابة المضادّة أحد مفاهيم النقد ما بعد الكولونيالي، وهو يقوم على أن الآخر غير الأوروبي كان دومًا موضوعًا للاكتشاف والاستيلاء والدراسة من قبل الخطاب الإمبريالي، وقد جاء دور أدباء المستعمرات السابقة ليكتبوا عن مجتمعاتهم وقضاياها كما يعرفونها، وبعيونهم هم لا بعيون الآخرين.

يقول سعيد "من هنا نبعت مهمة الكتاب الأفارقة في إبداع صورة (أفريقية) عن أفريقيا كبديل مضادّ ومقاوم للخطاب الاستعماري الإمبريالي. فأفريقيا في نظر الأوروبيين حينما احتلّوها وجدوها وكأنّها مكانًا خاليًا. فرأى الكتاب الأفارقة أنّه يتعيّن عليهم بعد أن نالوا استقلالهم السياسي أن يبدعوا ويعيدوا كتابة صورة بديلة لأفريقيا، تحرّرها من ماضيها الإمبريالي الذي شوّه صورتهم"[13].

ولكن بعض مأساة المقاومة الثقافية، كما يقول سعيد، تكمن في أنّه يتعيّن عليها أن تعمل على إعادة كتابة الصورة التي أسّستها الثقافة الإمبرياليّة، وبذات أدوات وأشكال التعبير، بل وبلغة المستعمِر. فكثيرٌ من كُتّاب ما بعد الاستعمار يكتبون بلغة المستعمِر.

ومن الأشكال التعبيريّة التي استعارها كُتّاب ما بعد الاستعمار من الخطاب الإمبريالي كما يرى سعيد فكرة الكتابة من خلال (موتيف) رحلة البحث أو الاستكشاف Quest or Voyage Motif التي استخدمت في كتابات المكتشفين والرحالة والاثنوغرافيين والأدباء الأوربيين إلى مجاهيل العوالم النائية كأفريقيا والكاريبي وأمريكا الجنوبية والهند، لا سيما رحلة كونراد إلى نهر الكنغو التي أثمرت رواية "قلب الظلام"[14].

كمثال لكُتّاب ما بعد الاستعمار نجد الآيرلندي، جميس جويس الذي استعمر بلده الإنجليز، فنلقاه يستعيد من خلال بطله استيفن ديادالوس في مقطع المكتبة في رواية يوليسيس تجربة الكتابة عبر رحلة البحث والاستكشاف وبنفس الأسلوب البلاغي المستلف من الثقافة الإمبريالية الذي يتم تبنّيه، ومن ثمّ تعاد معايشة التجربة في الثقافة الوليدة[15].

كما نجد روائيين مثل "الكيني نقوقي والطيّب صالح يتبنّون خطة الكتابة من خلال الرحلات الاستكشافية Quest or Voyage Motif فيوظّفونها في أعمالهم السردية لعرض رؤاهم لما بعد الاستعمار. فبطل الطيّب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال هو نظير كيرتز ويفعل عكس ما فعله كيرتز في رواية قلب الظلام: "رجل أسود يرحل إلى الشمال إلى ديار البيض"[16].

"وإذا كان كونراد قد صوّر نهر الكنغو وكأنّ ضفافه لم تشهد أيّ حضور سكاني، وكأنّه بلا ذاكرة إنسانيّة وتاريخ، نجد أنّ جيمس نقوقي في رواية "النهر الما بين" (The River Between) يعيد كتابة رواية "قلب الظلام" بنفخ الحياة في نهر كونراد منذ صفحاتها الأولى. كان اسم النهر هونيا وتعني يشفي أو يحيي. فنهر هونيا لا يجف ولا تؤثّر فيه تقلّبات المناخ؛ بل يظلّ جاريًا أبدًا ليدخل البهجة والسرور في نفوس سكانه. وهكذا يطلق نقوقي إسار أنماط الحياة التي تمّ قمعها في رواية "قلب الظلام"، ويبدع أساطير جديدة يعيد غموضها إلى أفريقيا أفريقيتها"[17].

ونقوقي هو الكاتب الكيني المعروف، وأحد روّاد السرد الأفريقي، ومنظري النقد ما بعد الكولونيالي قبل إدوارد سعيد. وقد كان يكتب باللغة الإنجليزيّة قبل أن يتحوّل إلى الكتابة بلغته المحلّية، ويغيّر اسمه المسيحي من جيمس نقوقي إلى نقوقي واسنقو.

"قلبُ الظلام" والرسالة الحضارية

يعد **Joseph Conrad** جوزيف كونراد (1857 – 1924) في الأدب الإنجليزي أحد الكُتّاب العظام أصحاب الأساليب المميزة والمؤثّرة، رغمًا عن أنّ الإنجليزيّة كانت بالنسبة له اللغة الثالثة، بعد لغته الأم واللغة

الفرنسيّة. فهو من أصل بولندي وتربّى في فرنسا، لكنّه نال الجنسيّة البريطانية[18].

نُشرت رواية قلب الظلام **Heart of Darkness** سنة 1902، وقد استوحاها كونراد من الرحلة التي قام بها إلى الكنغو سنة 1890. وتأتي الرواية على هامش السيرة الذاتية؛ بل هي سيرة ذاتية لرحلة الكنغو مع بعض التحوير وتوظيف القالب الفنّي الروائي. يقول كونراد في الملاحظات التي نشرها كمدخل للرواية: "قلب الظلام تجربة تخصّني، ولكنّ التجربة تمّ الدفع بها قليلاً وراء الوقائع الحقيقيّة"[19].

وتعتبر "قلب الظلام" أشهر رواية كُتبت في العهد الاستعماري، وهي تُدرّس على نطاقٍ واسعٍ في الغرب، وفي البلدان التي كانت تخضع للاستعمار الأوروبي. ولعلّ الإصرار على تدريسها، يعود إلى أهمّيتها كوثيقة أدبيّة وتاريخيّة وريادتها في إدانة الاستعمار الأوروبي وإدخال تقنية جديدة في فنّ السرد الروائي، وهي ما عُرف فيما بعد بتعدّد الأصوات الروائيّة. حيث الراوي يبدأ الحكاية ثمّ يترك المجال للشخصيّة الرئيسة استلام خيط الحكي بعد أن كان الراوي أو الكاتب هو الصوت الوحيد السارد في الطريقة التقليديّة.

مع أنه في واقع الأمر أنّ الصوت السارد في "قلب الظلام"، واحد حيث يحكي الراوي عن كيرتز الشخصيّة الرئيسة في الرواية بضمير الغائب: "قلت له، وقال لي" ولا يترك له الفرصة ليشارك بشخصه في عمليّة القص. وهذا هو الحال مع بقية الشخصيّات. وقد ترتّب على ذلك غياب الحوار المباشر وغياب التجسيد الدرامي والاعتماد على الوصف بشكل أساسي؛ الأمر الذي يفقد السرد حيويته وحرارته، ويؤدي إلى إصابة القاريء بالملل.

تنبع أهمية "قلب الظلام" من أنّها تمثّل شهادة أدبيّة لرجل أبيض يشكّك بها في المهمّة الحضاريّة المزعومة التي تعطى بموجبها أوروبا نفسها الحقّ في استعمار الشعوب التي كانت تصفها بالبربريّة والتوحّش. فقد كان الأوروبيون يعتقدون أنّ لديهم مهمّة حضاريّة ورسالة إنسانيّة تبرّر لهم حكم هذه الشعوب وإخضاعها لسيطرتهم بذريعة إخراج هذه الشعوب من ظلام الجهل والتخلّف إلى نور الحضارة والمدنية. وهو ما وصفه كبلنج بعبء الرجل الأبيض (**The white man's burden**). هكذا كانوا يسوّغون توسّعهم الإمبريالي، ولكن رواية "قلب الظلام" جاءت لتفضح زيف هذه المهمّة الحضاريّة في أفريقيا.

تبدأ "قلب الظلام" بمجموعة من الرجال البيض يتسامرون على قارب شراعي على نهر التيمز بلندن. يبدأ أحد هؤلاء الأصدقاء بأن يقصّ عليهم تجربة بحّار يدعى مارلو سافر إلى أفريقيا، وتحديدًا إلى الكنغو للالتحاق بإحدى الشركات البلجيكية للعمل هنالك. في طريقه إلى هنالك تصادفه بعض الممارسات التي مارسها البلجيكيون ضدّ السكّان المحلّيين تجعله يتشكّك في المهمّة الحضاريّة التي يزعم الرجل الأبيض أنّها تعطيه الحقّ في إخضاع أفريقيا لحكمه وسيطرته لإخراجها من الظلمات إلى النّور. وعندما يصل مارلو إلى الكنغو تكلّفه الشركة التجاريّة بالذهاب إلى أعماق نهر الكنغو لإنقاذ تاجر أبيض مريض يدعى كيرتز وهو أهم عملاء الشركة وأكبر المزودين لها بالعاج (سنّ الفيل). وقد أقام ذلك التاجر محميّة له لتجارة العاج هنالك، ونصّب نفسه سيّدًا، وصار يتصرّف كإله بين الأهالي إلى درجة أنّه زيّن سياج بيته من جماجم المتمردين الذين يخرجون عن طاعته.

ولكن فجأة يصحو ضمير كيرتز المتجبّر المتسلّط، فيُصاب باضطراب نـفسي ويمـرض. وعندما يصل مارلو إليه يجد أنّ المرض أخذ منه كلّ مأخذ. ثمّ ما يلبث أن يمـوت بعـد لقائه بـه. وكانـت آخـر الكلـمات التـي نطـق بهـا كيرتـز: "The horror! The horror!" "الرعب! الرعب!".

بعد موت كيرتز يعود مارلو إلى بلجيكيا حيث يلتقي بأقرباء وأصدقاء كيرتز الـذين ينظرون إليه كصاحب رسالة إنسانيّة سامية ويتحدّث كلّ واحد من هؤلاء عـن جانـب مختلف عن شخصيّة كيرتز. ويحكي لهم مالو عن ظروف موت كيرتز ويسـلّمهم بعـض أوراقه الخاصّة، ومن ضمن من قابلهم خطيبة كيرتز التـي حزنـت عليـه حزنًـا شـديدًا. وحينما سألت مارلو عن آخر الكلمات التي نطق بها كيرتز لم يشأ أن يخبرها بالحقيقـة ويقول لها إنّ آخر كلماته كانـت: "الرعـب! الرعـب!"، وإنّمـا قـال لهـا إنّ آخـر كلماتـه كانت: اسمك. وهكذا تنتهي الرواية[20].

إنّ العنوان "قلب الظلام" لا يحيل إلى أفريقيا فقط، كـما يتبـادر إلى الأذهـان لأوّل وهلة، وإنما ينطوي هذا العنوان على تورية بلاغيّة تعتبر أحد أبرز الخصائص الأسلوبيّة التي عرف بها جوزيف كونراد. الظـلام هنـا يشـير إلى معنيـين اثنـين: فهـو في مسـتواه الحرفي الظّـاهري يشـير إلى أفريقيـا، ولكنّـه في معنـاه المجـازي وهـو المعنـى المقصـود بالأصالة يحيل إلى دخيلة الإنسان الأوروبي ممثلاً في كيرتز، وإلى قلب المهمّة الحضـارية المزعومة ذاتها.

إنّ كونراد لا يرى نهر الكنغو وحده هو الغارق في الظلام، بل نهر التيمـز نفسه أيضًا: "كان في يوم من الأيّام من أكـثر بقـع الأرض ظلامًـا"، كـما يقـول على لسان مارلو. إنّه ظلام العصور الوسطى. ولكـن حتـى بعـد أن تـحضّرت أوروبا وأرادت أن تنشر حضارتها بـين مـن تصـفهم بـالبرابرة لا يـزال الظـلام

يسكنه. إذ يختم كونراد الرواية واصفًا نهر التيمز بقوله: "وبدأ مجرى ماء النهر كأنّه يقود إلى قلب الظلام العريض".

وفي صلب الرواية حينما يهم مارلو بصد هجوم السكّان المحلّيين على سفينته على نهر الكنغو يهتف له هاتف قائلاً: "كن متحضّرًا يا مارلو". فكأنّما كونراد يريد أن يقول بذلك إنّ أوروبا غير متحضّرة بما يكفي، وإنّها لم تتخلّص من الظلام بعد، بل إنّ الظلام يكمن في قلب رسالتها الحضاريّة، في قلب الإنسان الغربي ممثلاً في كيرتز. وهذه هي باختصار رسالة (ثيمة) رواية "قلب الظلام"[21].

ويحضرني الآن أنّ الشاعر الإنجليزي الأمريكي الأصل تي. اس. إليوت الذي يعد أهمّ رمز لقصيدة الحداثة في القرن العشرين كان من المعجبين جدًّا بكونراد حتى إنّه قد اختار عبارة كونراد: "الرعب! الرعب!" التي ختم بها روايته، كديباجة لقصيدته الأشهر "الأرض الخراب". وحينما اعترض عليه أستاذه عزرا باوند، احتجّ إليوت بأن عبارة كونراد هي الأنسب لإضاءة فكرة القصيدة، ولكنه نزل أخيرًا عند رغبة أستاذه وتخلّى عن اقتباس كونراد[22].

وأرى أنّ اليوت تعامل مع عبارة كونراد كمعادل موضوعي للخراب الذي عبّر عنه هو نفسه في قصيدته. ربما لاعتقاده أنّ الظلام الذي عناه كونراد قد قاد أوروبا إلى الحرب العالميّة الأولى وإلى الخراب الذي صوّره في قصيدة "الأرض الخراب". فكأنّما كونراد قد تنبّأ بذلك الخراب في "قلب الظلام"، ظلام الجشع والطمع الإمبريالي والتكالب على نهب خيرات الآخرين واستعبادهم.

ولكن كل ذلك لم يشفع لكونراد لدي إدوارد سعيد فيعلق على الرواية بقوله:"ربما لم يكن بوسع كونراد قط أن يستخدم مالرو لتقديم أية رؤية

أخرى سوى رؤيا العالم الإمبريالي في ضوء ما كان متاحا لكل من كونراد ومالرو أن يرياه من العالم أو الإنسان غير الأوربي"[23].

وكانت الرواية بالرغم من إدانتها للاستعمار الأوروبي؛ قد تعرّضت لهجوم عنيف من الكاتب النيجيري اشنوا اشيبي رائد الرواية الأفريقية. فقد انتقد اشيبي كونراد بحجّة أنّ روايته قلّلت من إنسانيّة **dehumanized** الإنسان الأفريقي، وصوّرته كأنّه إنسان أقلّ درجة من حيث القيمة الإنسانيّة، وكأنّه بلا ثقافة وبلا ماضٍ ولا تاريخ. كان ذلك في محاضرة ألقاها اشيبي سنة 1975 بجامعة ماسوشيتس بعنوان: [24]

"An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness"

ونشرت فيما بعد بمجلة ماسوشيتس ريفيو سنة 1977. وقد ردّ النقّاد الغربيون على أشيبي بأنّ الرواية ركّزت أساسًا على تصوير الخراب النّفسي والظلام الداخلي للإنسان الأوروبي الذي كان من نتيجته أنْ قاد "كيرتز" إلى الجنون. وأنّ أشيبي لم يميّز بين كونراد وشخصيّة "مارلو" في الرواية. وأنّه أسقط السياق التاريخي للرواية، كما أسقط سايكلوجية القاريء الغربي المفترض الذي توجّه إليه كونراد في ذلك الوقت[25].

وتعدّ مقالة اشنوا اشيبي مقالة تأسيسية فيما يعرف اليوم بالنقد ما بعد الكولونيالي. وقد تبنّى إدوارد سعيد نقد اشيبي لكونراد وأفاد منه في تأسيس أطروحاته الرئيسية في كتابيه "الاستشراق" و"الثقافة والإمبريالية". فعندما يقول سعيد ان كونراد: "كان رجعيا بعمق حين يتعلق الأمر بالتسليم أن افريقيا وامريكيا الجنوبية كان لهما في أي زمان تاريخ وثقافة مستقلان"[26]. فهو إنما يردد وجهة نظر اشيبي في الرواية.

مما لفت نظري أنّ معظم الكتابات التي نُشرت عن (رواية موسم الهجرة إلى الشمال) عام 2009 بمناسبة رحيل الطيّب صالح، كانت تردّد في تكرار ممل مصطلح النقد ما بعد الكولونيالي وكأنّها تكتشف فجأة شيئًا جديدًا لم يكن معروفًا من قبل. مع أنّ الثابت أنّه حتى قبل أن يظهر مصطلح النقد ما بعد الكولونيالي على الساحة النقدية في العالم العربي كانت جلّ الكتابات النقدية قد تناولت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" من الزاوية السياسيّة، زاوية الصراع الحضاري ونقد الخطاب الاستعماري، باعتبار أنّ هذه هي القضيّة الأكثر مباشرةً في الرواية.

بيدَ أنّ الوجه السياسي للرواية ليس هو الوجه الوحيد الذي يعطيها قيمتها وأهمّيتها وفرادتها؛ فهو ليس إلا وجهًا واحدًا من وجوه عديدة للرواية. ولكنّه كقمّة كجبل الجليد يُخفي تحته أعماق أخرى للرواية. ويخطيء من يظن أنّ الرواية تأخذ قيمتها فقط من إثارة إشكاليّة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب أو من مناجزتها للخطاب الإمبريالي، فالرواية تستبطن مستويات وطبقات متعددة من المعاني والدلالات، مضفورةً بحذق نادر، ومغلفةً برمزيّةٍ شفّافة ولغةٍ غنائيّةٍ فاتنة. هذه الطبقات والمستويات، متداخلة ومتشابكة، ومنفتحة على بعضها البعض، كلّ طبقة وكلّ مستوى يقود إلى الآخر في سهولةٍ ممتنعة، ودون أن يطغى مستوى على آخر. فلا عجب أن اجتذبت الرواية، منذ صدورها، كلّ اتّجاهات النقد الأدبي من واقعيةٍ بمختلف مسمياتها، ونفسيّة ووجوديّة ورمزيّة وبنيويّة وتفكيكيّة، حداثية وما بعد حداثية، وما بعد كولونيالية.

ولا عجب أن تعاورها النقّاد والباحثون من مختلف الاتجاهات الأدبيّة والنقديّة، فلا توجد رواية عربية كُتب عنها هذا الكم الهائل من الدراسات والبحوث الأكاديميّة مثل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، ومع ذلك ظلّت بكرًا، كأنّها كُتبت لساعتها.

وكان إدوارد سعيد قد وصف رواية موسم الهجرة، بأنّها واحدة من أفضل ست روايات كُتبت في الأدب العربي الحديث: "is among the six finest novels to be written in modern Arabic literature. كُتب هذا التعليق على الغلاف الخلفي للطبعة الإنجليزية للرواية (دار هانيمان، لندن 1991) [27].

أما في كتابه (الثقافة والإمبريالية) فإنّه يتخذ من الرواية نموذجًا للكتابة المضادة للخطاب السردي الإمبريالي (write back). وهنا نستميح القاريء عذرا في ايراد النص الكامل الذي أورده ادوارد سعيد في قراءته التقابلية لرواية موسم الهجرة إلى الشمال مع رواية (قلب الظلام) لكونراد، يقول:

"في رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، يصبح نهر كونراد، هو نهر النّيل الذي تجدّد مياهه حياة سكانه. وأنّ الأسلوب والشخصيّة الأولى الإنجليزيّة وبقيّة شخوص كونراد كلّ ذلك قد تمّ قلبهreversed أولاً: عن طريق استخدام اللغة العربية، وثانيًا: في كون رواية صالح تدور حول رحلة إلى الشمال لسوداني يذهب إلى أوروبا، وثالثًا: لأنّ الراوي يتحدّث من قرية سودانية. هكذا تقلب رحلة إلى قلب الظلام reversed إلى هجرة مقدّسة من الريف السوداني إلى قلب أوروبا حيث يطلق مصطفى سعيد، وهو صورة مرآوية لكيرتز - في قلب الظلام - عنان عنف طقوسي ضدّ نفسه وضدّ النّساء الأوروبيات وضدّ فهم الراوي. وتختتم الهجرة

بعودة سعيد إلى قريته الأصلية وانتحاره فيها. وتبلغ المفارقة الضدية الساخرة لأسلوب كونراد درجة من القصدية تجعله يقابل بين سياج كيرتز المغطى بالجماجم وأسماء وعناوين الكتب الأوروبية التي تزخر بها مكتبة مصطفى سعيد المخفية. وتقوم التداخلات والتقاطعات من الشمال إلى الجنوب ومن الجنوب إلى الشمال بتوسيع وتعقيد المخطط الإستعماري المتأرجح الذي رسم كونراد خريطته. والنتيجة ليس مجرد مطالبة بالآراضي المتخيلة بل الكشف عن بعض التفاوتات والمآلات المتخيلة التي يغطي عليها نثر كونراد الساحر"[28].

ثم يقتبس سعيد منولوج الراوي في رواية موسم الهجرة: "هناك مثل هنا، ليس أحسن ولا أسوأ. ولكنني من هنا، كما النخلة القائمة في فناء دارنا نبتت في دارنا ولم تنبت في دار غيرها. وكونهم جاءوا الى ديارنا، لا أدري لماذا، فهل معنى ذلك أن نسمم حاضرنا ومستقبلنا؟ انهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكك الحديد والبواخر والمستشفيات والمصانع والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا"[29].

ويختم إدوارد سعيد مقارنته الضدية بقوله: "هكذا فقد حمل كُتّاب دول العالم الثالث ماضيهم وجراحاتهم المذلّة كالوشم بين حناياهم، كمحفّز لهم لإبداع ممارسات ورؤى مغايرة تعيد قراءة الماضي وتستشرف مستقبلاً جديدًا وتهيئ الفرصة للوطنيين الذي ظلّوا صامدين ليعبّروا عن رؤاهم على مستوى القول والفعل كوسيلة من وسائل المقاومة ضدّ المحتل"[30].

هذا هو كل ما قاله إدوارد سعيد في مقارنته الشكلية الضدية بين "موسم الهجرة إلى الشمال" ورواية "قلب الظلام" لجوزيف كونراد.

غير أن بعض الذين لم يقرأوا رواية (قلب الظلام) وبينهم نقاد كبار، عجزوا عن إدارك المغزى من إقامة هذه المقابلات الضدية بين الروايتين وظنوا لكسلهم النقدي أن سعيد إنما يوحي بذلك أن الطيب صالح قد حذا حذو كونراد في كتابة رواية موسم الهجرة إلى الشمال حتى صدق بعضهم ما توهموه وطالب الطيب صالح بالإعتراف بدينه لكونراد. فتأمل!

إنّ هذه المقارنات الضدية التي يقيمها إدوارد سعيد بين الخطاب السردي الإمبريالي ممثلاً في رواية "قلب الظلام" وبين الروايات التي أبدعها الكتاب الأفارقة، مقارنات مفترضة الغرض منها إثبات نظرية الكتابة المضادة للخطاب الامبريالي.

هذه المقارنات الشكلية لا تعنى بأية حال أنّ الطيّب صالح عندما قرر كتابة "موسم الهجرة إلى الشمال" وضع نصب عينه رواية كونراد "قلب الظلام" ليقوم بمعارضتها وقلب "ثيماتها". وذلك ببساطة شديدة جدًّا لأنّ الرواية انبثاق لتجربة حقيقية عاشها الطيّب صالح كأحد أبناء الدول العربيّة والأفريقيّة الذين هاجروا إلى أوروبا طلبًا للعلم والعمل، فوجدوا أنفسهم منقسمين بين ماضيهم ومرارات الإرث الاستعماري والحضارة الغربية التي لا مفر من التعاطي معها والأخذ بأسبابها.

كلّ ذلك نجده مجسّدًا في شخصيّة مصطفى سعيد والأنا السارد في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال". فكلاهما ذهب إلى لندن ونال أعلى الدرجات العلميّة وعاد إلى وطنه بطرق مختلفة، مثلما تعاطى كلّ منهما مع الحضارة

الغربية ومجتمعها وماضيه وإرثه الاستعماري بطرق مختلفة لأسباب نتعرّض لها في غير هذا الحيّز.

وهذا يظهر شكليّة المقاربات الضدية التي يجريها إدوارد سعيد بين رواية كونراد وراوية الطيّب صالح. فاستخدام الطيّب صالح اللغة العربية لم يكن بقصد معارضة لغة كونراد الإنجليزية التي كتب بها "قلب الظلام" بل لأنّ العربية هي لغته الأم التي يكتب بها ويتحدّث.

وحضور نهر النّيل الكثيف في "موسم الهجرة إلى الشمال" لم يكن بهدف المقابلة بينه وبين نهر الكنغو في "قلب الظلام" وإنّما ببساطة شديدة لأنّ كاتب "موسم الهجرة إلى الشمال" ولد بقرية على نهر النيل. والهجرة إلى لندن ليست مصطنعة اخترعت اختراعًا لمعاكسة هجرة كونراد إلى أفريقيا جنوبًا، وإنّما هي هجرة فرضتها أسباب وظروف تاريخيّة على الكاتب مثلما فرضتها على شخوصه الروائيّة التي تمثّل نماذج للآلاف من أبناء العالم الثالث.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن المقابلة بين الجماجم التي يزيّن بها كيرتز سياج بيته في أفريقيا وبين مكتبة مصطفى سعيد التي أحضرها معه كاملةً إلى القرية السودانية وأخفاها في بيته.إن الدلالة الرمزيّة لمكتبة مصطفى سعيد، تأخذ مغزاها من بنية الرواية، لا بالمقارنة مع نصٍ مواز آخر من الخارج.

ذلك أن مصطفى سعيد، قد قرّر، بعد فشله في الثأر بتلك الطريقة (الملتوية)، أن يعود إلى بلده ليعيش في القرية السودانية ببساطة كما يعيش جدّ الراوي ببساطة ويموت ببساطة. ولكن أنّى له هذه البساطة بعد كلّ ما تعلمه وعاشه في أوروبا؟ والمكتبة هي رمز لكلّ ما تعلّمه وخبره وصار جزءًا لا يتجزّأ من شخصيّته، ومن تكوينه النّفسي والمعرفي والوجداني، فلا

سبيل للتخلّص من كلّ ذلك إلا بالتخلّص من حياته نفسها. فعقاربُ الساعة لا تعود إلى الوراء، وليس في الإمكان أن يعود إلى بطن أمّه ليولدَ من جديد ويعيشَ بتلك البساطة التي يتمنّاها، فكان لا بدّ أن يختفي، بشكل من الأشكال، مُخْلِيًا المسرحَ لآخرين ليلعبوا الأدوار المرسومة لهم في الحياة مثلما لعب هو الدور، لا كما يشتهي، وإنّما كما هو مقدرٌ له أن يلعبه.

صحيح أن كلّ من كونراد والطيّب صالح يمتاز بشعريّة السرد وباللغة الغنائيّة التأمّلية الساحرة. وكلاهما من أصحاب الأساليب المتفردة **Masters of style**. حين سُئل الطيّب صالح بمن تأثّر من الكُتّاب؟ أجاب: "نظرت في أساليب عدد من الكُتّاب، ولا بد أنّني أخذت شيئًا من هنا وشيئًا من هناك". ثم ذكر من الكُتّاب الأجانب جوزيف كونراد وشكسبير وجوناثان سويفت وفوكنر[31].

ولكن بمعايير النقد الأدبي، لا توجد أي علاقة بين الروايتين لا من حيث البناء السردي ولا من حيث الشخصيات وبنائها ولا من حيث الحبكة ولا الثيمات. ولا تصمد (قلب الظلام) من حيث القيمة الفنية أمام أية مقارنة مع "موسم الهجرة إلى الشمال".

فقد طوّر الطيّب صالح تكنيك تعدّد الأصوات ومزج بينها بشكلٍ لم يخطر على بال جوزيف كونراد، وفتح بذلك للرواية العربية آفاقًا عالميّة لم ترتادها من قبل. كونراد استخدم الفكرة في أبسط صورها، فليس هنالك في رواية "قلب الظلام" تعدّد أصوات بالمعنى المقصود بالمصطلح. هنالك فقط سارد وحيد هو "مارلو" تجري على لسانه الحكاية، ويكتفي باستخدم ضمير الغائب في الاشارة لبقية الشخصيات الاخرى بمن فيهم "كيرتز".

ولم يتدخل الرّاوي إلا في بداية الحكاية في إشارةٍ لبدئها، وفي ختام الحكاية في إشارةٍ إلى انتهائها.

في "موسم الهجرة إلى الشمال"، الراوي شخصيّة أساسيّة فعّالة ومنفعلة، وفي مركز الحدث، وليس مجرد مراقب خارجي لمجريات الحكي. هنا نجد نسيج السرد مجدولاً ببراعة لا تضارعها براعةٌ من حيث التناوب والتداول السلس في الحكي والذي لا يكاد يحسّه القاريء بين كلٍّ من الراوي ومصطفى سعيد، على طول النص وعرضه. إن القيمة الفنية التي اعطت لهذه الرواية تفردها تأتي من التفنن في اللعب بالزمن الروائي والمتمثل في الانتقال الانسيابي المتدفق بين أزمنة القص؛ الماضي والحاضر وتيار الوعي، دون الاحساس بطغيان زمن على آخر أو اختلال بين الأزمنة أو فتور في همة السرد. وذلك في أسلوب حاذق وساحر لم يعرفه فنّ الرواية العربيّة من قبل.

ونقطة الضعف الرئيسية في (قلب الظلام) في تقديري، هي أنّ التحوّل المفاجيء في شخصيّة كيرتز من شخصيّة استعماريّة بشعة إلى شخص "إنسانوي" إلى درجة إصابته بالجنون، ثمّ موته لإحساسه بفظاعة ما كان يقوم به من عمل لا إنساني، غير مبررٍ فنّيًا داخل الرواية. بمعنى أنه لم تتم معالجته سرديا في الرواية. الامر الذي جعل وجود "كيرتز" ضبابيا مما أفقده التعاطف اللازم من القاريء. وما زاد من هذه الضبابية أنّ كيرتز كان غائبا عن مسرح الاحداث ويأتي الإخبار عنه فقط من خلال "مارلو" باستخدام ضمير الغائب. لهذه الأسباب أرى أن الرواية أقرب إلى القصّة القصيرة الطويلة منها إلى الرواية.

نخلص إلى القول، إذا كان النقد الأدبي يقرأ النص من الداخل ويتعامل معه كبنية مترابطة تفسّر بعضها بعضًا، فإنّ النقد ما بعد الكولونيالي يقحم، على النص الأصلي، نصًّا مفترضًا يجعل النص محلّ القراءة بمثابة الظل من الأصل. ومهما كان حظّ النص الأصلي من الإبداع سيبقى وفق هذا المنظور نصًّا من الدرجة الثانية، وفي ذلك تكريس للتبعيّة الثقافية وللهيمنة الإمبرياليّة والخطاب الكولونيالي ذاته. إذ أن الإصرار على قراءة إبداع كتاب العالم الثالث كردٍّ فعلٍ على السرد الأوروبي الإمبريالي يجهض فكرة المقاومة والمغايرة من الأساس ويحيل الآخر تابعًا أبدًا كما أراد له الخطاب الإمبريالي.

وفوق ذلك، نحن نرى، أن مشكل ما عرف بالنقد ما بعد الكولونيالي يكمن في منظوره الذي يكتفي بتصنيف النصوص الأدبية حسب التحقيب الزمني واشتراكها في قضايا الاستعمار والصراع الثقافي. وهذا تصنيف يمكن أن يصلح لتأريخ الأدب أو الدراسات الثقافية، لكنه لا يصلح في النقد الأدبي الذي يجب أن ينصرف إلى دراسة الخصائص الفردية للنص المعين. أما حشر كلّ النصوص في سلة واحدة لعلة اتّفاقها في معالجة موضوعة الاستعمار، مهما اختلفت طريقة المعالجة وزوايا النظر، فهذا عمل أنّ يقضي على فرادة وخصوصية الكتابة الأدبيّة ومحو التمايز الإبداعي. علاوة علي أن قراءة الأعمال الأدبيّة بوصفها مساجلات أو ردود أفعال ثقافية وسياسية لخطاب آخر موازٍ يمكن أن يكون مضللاً إلى حدٍّ كبير.

الهوامش:

1- http://en.wikipedia.org/wiki/Postcolonial_literature

2- http://en.wikipedia.org/wiki/Postcolonialism

3- The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies, Edited by Neil Lazarus, 2010, p1,2

4- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب، الطبعة الثالثة 2004، ص9

5- المصدر السابق ص 57

6- المصدر السابق ص 58

7- المصدر السابق ص 66

8- المصدر السابق ص 131

9- المصدر السابق ص 60

10- المصدر السابق ص 131

11- المصدر السابق ص 236

12- المصدر السابق ص 63

13- Edward Said, Culture and Imperialism, Vintage Books,p253, 254

14- ibid. p. 254

15- Ibid. p.254

16- Ibid. p.254

17- Ibid. p.255

18- http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Conrad

19- Joseph Conrad, Heart of Darkness, Penguin books, London,1995 p.21,22

20- Heart of Darkness, the Introduction.

21- Ibid.

22- B.C.Southam, A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot, Faber & Faber, London ,1994

23- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب، الطبعة الثالثة 2004، ص94

24- http://www.cheathouse.com/essay/essay_view.php?p_essay_id=13593

25- Joseph Conrad, the Introduction, Heart of Darkness.

26- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب، الطبعة الثالثة 2004، ص63

27- Tayeb Salih, Season of Migration to the North, Heineman, London, 1969.

28- Edward Said, Culture and Imperialism, Vintage Books, p. 255.

29- Ibid. p.256.

30- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، 1969 ص53

31- الطيّب صالح، حوار سيد فرغلي، عبقري الرواية العربية، دار العودة، بيروت، ط3 1981 ص 206.

الفصل الثالث

في نقد "النقد الثقافي"

النقد الثقافي، كتعبير عام ليس جديدا، ولكن الجديد هو مصطلح "النقد الثقافي" cultural criticism وتطبيقاته على النصوص الأدبية. وقد برز هذا المصطلح في الغرب في تسعينات القرن الماضي وهو بذلك يعد أحد ارتدادات ما بعد الحداثة النقدية.

وفي تقديري، أن بروز هذا المصطلح في النقد الأدبي بمثابة رد فعل غير متوازن على إهدار السياق الثقافي والسيسيولوجي للنشاط الأدبي طوال حقب السبعينيات والثمانينات حيث كانت المناهج التي تعلي تمركز الدال وتهمش المدلول كالبنيوية وما بعد البنيوية كالتفكيكية مسيطرة على المشهد النقدي.

وعندما نقول أنه رد فعل غير متوازن فإننا نقصد بذلك أنه في سعيه لرد الإعتبار لدور السياقات الثقافية في العملية الإبداعية، إنتهك الخصوصية والإستقلالية النسبية للنشاط الأدبي والفني. فصار النقد الأدبي بذلك مرتهنا للخطاب الثقافي الذي هو بطبيعته خطاب آيديولوجي. وبذلك يفقد الأدب إستقلاليته النسبية التي تميزه عن سائر الخطابات الأخرى.

لذا نحن نرى أن ما يسمى بالنقد الثقافي كما تجلي في بعض الكتابات العربية، ليس فتحا نقدياً جديداً كما يتوهم البعض، بل في أحسن حالاته، لا يعدو ان يكون، قراءة آيديولوجية للنص الأدبي.

من أولى التجارب النقدية العربية التي تبنت النقد الثقافي بهذا المفهوم كمنهج في دراسة النصوص الأدبية كتاب (الثقافة والامبريالية) 1993 للكاتب والمفكر الفلسطيني إدوارد سعيد.

فقد خصص إدوارد سعيد هذا الكتاب لتقصى النزعة الإمبريالية أو التواطؤ معها، ومحاكمتها، في فن السرد الروائي الأوربي منذ القرن الثامن عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين. وذلك في أعمال كتاب كلاسيكيين مثل جارلس ديكنز وجين أوستن، بل وحتى في سرديات البرت كامو التي كانت ينظر إليها بوصفها "كتابة بيضاء" على حد وصف رولان بارت لها أي خالية من الحمولات الآيديولوجية والسيسولوجية (انظر: النقد ما بعد الكولونيالي).

غير أننا سنقصر الحديث هنا عن مساهمة الناقد القدير الدكتور عبد الله الغذامي التي بسطها في كتابه (النقد الثقافي - قراءة في الأنساق العربية) 2000 [1]. ويعد الغذامي من أبرز نقاد الحداثة العرب ومن أكثرهم رواجا و يمتاز أسلوبه بالمباشرة في مقاربة القضايا الأدبية التي يكتب فيها وذلك بخلاف الكثرة الغالبة من كتاب الحداثة وما بعدها، الأمر الذي وفر له حضورا جماهيريا ملحوظا في وسائل الإعلام وفي الندوات والمهرجات الأدبية.

ومن ناحية أخرى يمثل الغذامي نموذجاً ممتازاً لكيفية تعاطي المثقفين العرب مع تيارات الحداثة وما بعد الحداثة. فهم لا يقفون منها موقفاً نقدياً فاحصاً وإنما يسلمون تسليماً مطلقا بكل مقولاتها التي يرددونها ويستشهدون بها دون تمحيص. وإذا ما ظهر تيار جديد يسارعون إلى التبشير

به حتى ولو كان نقيضا لما قبله من غير ممارسة أي قدر من النقد للمواقف السابقة أو سوق المبررات في هجر هذا المنهج أو ذاك.

وعلة ذلك في تقديري أنهم ينظرون إلى هذه النظريات كأنها تسير في خط مستقيم نحو غاية واحدة بينما هي غير ذلك. فهذه النظريات والتيارات لا تسير في خط صاعد بحيث يمكن إعتبار كل تيار إمتدادا طبيعيا للتيار السابق له، لكنها متضاربة وتقوم أصلا على تناقضات بعضها البعض، بحيث يكون من المستحيل أن تجمع في وقت واحد بين هذه المناهج وتضعها في سلة واحدة إلا أن يكون لك موقفاً نقدياً منها يتيح لك أن تختار أحسن ما فيها وتترك ما عداه.

فبعد كل الحديث المفرط في حماسه عن عزل النص الأدبي عن سياقه التاريخي والإجتماعي والتعامل معه كبنية مكتفية بذاتها وبعد كل الحديث عن (موت المؤلف) و (سحر الدال) ومطاردة العلامات ها هي هذه التيارات تعود إلى نقطة البداية وترد الإعتبار مرة أخرى للسياق التاريخي والإجتماعي ويعود الحديث من جديد عن التحليل السيسيولوجي للأدب وعن النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة وغيرها.

وهذا ينطبق بالضبط على مسيرة الدكتور عبدالله الغذامي وتجربته النقدية. فقد بدأ الغذامي مبشراً قوياً رائداً للنقد الحداثي وما بعده شديد التحمس لنظرياته التي تعلي من شأن النص الأدبي وتعول على جمالية النص وبلاغته الأدبية دون إعطاء أي وزن للسياق وتهميش المضمون والقيمة الإجتماعية والسياسية للنص.

وقد تجلى هذا الموقف النقدي بصورة بارزة في كتابه (الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية) 1985[2]. وهو كتاب رائد في التبشير بالنظريات الحداثوية في العالم العربي. وهو يقصد بالتشريحية، التفكيكية، وهي ترجمة على الضد تماما من دلالة التفكيك عند جاك دريدا (انظر: دريدا والتفكيك).

ويصف محمد أحمد البنكي في كتابه (دريدا عربيا) كتاب الغذامي بقوله "هز الكتاب المسلمات بعنف محدثا دويا ملحوظا في أوساط التلقي، كاسرا أفاق توقعها حتى ليذكر الغذامي أن مجموع ما تحصل في أرشيفه من كتابات حول كتابه الآنف قد قارب المائة والتسعون تناولا"[3].

كما يصفه الناقد معجب الزهراني بقوله انه: "أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي إنجازا وتلقيا ومن منظور حديث وجديد تماما على الخطاب النقدي التقليدي السائد في هذه المنطقة إلى وقت قريب"[4].

وبتاثير من هذه النظريات، يحدد الغذامي، في كتابه (من البنيوية الى التشريحية) بصورة حاسمة، أدبية النص الأدبي في بنيته اللغوية والجمالية وليس في معناه أو دلالته الإجتماعية و التاريخية. فعلم الأدب، كما يقول، قد صار علما للنصوص لا المضامين. فحتمية الشكل تلغي المضمون وتزيحه بعيدا عن مجال دراسة الأدب"[5].

والنص الأدبي يعتمد في وجوده كنص أدبي على شاعريته وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. لذلك فخير وسيلة للنظر في النص الأدبي، كما يقول الغذامي، هي الإنطلاق من مصدره اللغوي و أن التذوق الجمالي

المتمثل في القـراءة الواعيـة للنصـوص هـو المنطلـق الأسـاسي للحكـم النقـدي عليهـا. فالشعر مثلا، أثر، لا معنى. فهو لا يتجه إلى المضمون وهذا ما يجب أن نتطلبه في كـل تجربة لغوية جمالية"[6].

هذه كانت هي إجمالا المنطلقـات النظريـة التـي أرتكـز إليهـا الغـذامي في ثورتـه النقدية، والرامية إلى وصل النشاط النقدي في العالم العربي بأحدث النظريـات النقديـة الغربية.

لكنه يعود في كتابه (النقد الثقافي) لينسـف كـل هـذه المقـولات النقديـة ويتبنـى النقـيض تمامـا لكـل مقولـة، ويـذهب إلى حـد تجريـد الأدب مـن طبيعتـه الجماليـة والبلاغية ويسلب الأديب رسالته الفنية ويحوله إلى مصلح اجتماعـي ثـم يعلـن مـوت النقد الأدبي الفني.

في تبرير دعوته إلى موت النقد الأدبي يقول الغـذامي: "لقـد أدى النقـد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على جماليات النصوص ولكنه أوقعنا وأوقع نفسه في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي"[7].

ثم يضيف "وبما أن النقد الادبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقـافي فقـد كانـت دعوتي بإعلان موت النقد الادبي وإحلال النقد الثقافي مكانه"[8].

الغرض من ذلك: "هو تحويل الأداة النقديـة مـن أداة في قـراءة الجـمالي الخـالص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبـه النسـقية، الى أداة في نقـد الخطـاب وكشـف أنساقه"[9]. و ذلـك أن النظـرة البلاغيـة محـدودة: "فهـي تنظـر إلى النصـوص بوصـفها مجموعة من الدوال وهذا يحد من قدرتها على رؤية المضمر الآيديولوجي"[10].

إذن، إنه ينادي بالتخلص من النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي مكانه. والسبب ان النقد الأدبي يهتم بجماليات وبلاغة النصوص الأدبية، الأمر الذي يجعله عاجزاً عن القراءة الآيديلوجية للنصوص. لكن متى كانت القراءة الآيديولوجية غاية للنقد الأدبي الحديث؟ ألم يقم الغذامي شهرته الأدبية على التركيز على أن أدبية النص تكمن في بعده الجمالي وقيمته البلاغية وتهميش المضون الايديولوجي والقيمي وذلك من خلال تبنيه لمدراس الحداثة وما بعد الحداثة في كتبه النقدية السابقة على النحو الذي أجملناه آنفا؟

ولكن ها هو الجمالي والبلاغي يتحول فجأة، بين عشية وضحاها ودون تقديم اي مسوغات لهذه النقلة العكسية، إلى عائق وحيلة خادعة لاخفاء الأنساق الثقافية والقيم الإجتماعية. وتصبح وظيفة النقد حسب الغذامي الكشف عن عيوب هذه القيم الثقافية ورؤية المضمر الآيديولوجي في الأدب.

وبذلك لا تعدو دعوة الغذامي إلى إحلال النقد الثقافي محل النقد الادبي، عودة بالأدب والنقد إلى الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، أيام تغليب المضمون الأيديولوجي والتعويل على الوظيفة الإجتماعية للأدب التي تجلت في الواقعية الإشتراكية ودعوة سارتر إلى الإلتزام، في مواجهة وكشف وتعرية الأدب البرجوازي الذي يخفي عيوب الخطاب الرأسمالي.

ولا يغير في ذلك ما يستخدمه الغذامي هنا من مفردات ومصطلحات تبدو في ظاهرها وكأنها دعوة جديدة الى أمر مختلف مثل: نسق ثقافي، وأنساق وخطابات ثقافية، وغيرها. وهي لا تعني أكثر مما تعنيه، القيم الثقافية والمعارف السائدة التي تتحكم في حركة المجتمع وتحدد إنتاجه الثقافي في فترة تاريخية معينة.

خلط المفاهيم:

يحصر الدكتور عبد اللـه الغذامي تجريب نقده الثقافي، في محاكمة الشعر العربي قديماً وحديثاً. ويبدأ هذه المحاكمـة باستجوابات أو تساؤلات تقريريـة تنطـوى عـلى إجابات وأحكـام قيمـة جـاهزة في ذاتها مـن قبيـل: "هـل جنـى الشـعر العـربي عـلى الشخصية العربية؟ هل هنالك علاقـة بـين الفحـل الشـعري وصـناعة الطاغيـة؟ وهـل هنالك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسـس لسـلوك غـير إنسـاني وغـير ديمقراطي؟ هل المتنبي شاعر عظيم أم شحاذ عظيم؟"[11].

ثم يخرج الغذامي من هذه المحاكمة الإيجازية بنتيجة يعممها عـلى كـل الشـعر العربي من لدن إمريء القيس إلى أدونـيس ونـزار قبـاني، وهـي أن الشـعر العـربي هـو المسؤول عن عيوب ونقائص الشخصية العربية إذ أنه شعر رجعـي يقـوم عـلى النفـاق والكذب وهو غير إنسـاني وغـير ديمقراطـي وإن رمـوزه الشـعرية طواغيـت متسـلطين مستبدين رجعيين وشحاذيين وإن من يدعي منهم الحداثة فان حداثته رجعية. يقول:

"في الشعر العربي جمال و أي جمال ولكنه أيضا ينطوي على عيوب نسقية خطـيرة نزعم أنها كانـت السـبب وراء الشخصـية العربيـة ذاتهـا فشخصـية الكـذاب والمنـافق والطماع من جهـة وشخصـية الفـرد المتوحـد فحـل الفحـول ذي الأنـا المتضـخمة مـن السمات المترسخة في الخطاب الشعري ومنه تسربت إلى الخطابـات الأخـرى ومـن ثـم صارت نموذجا سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقـافي مـما ربى صورة الطاغية الأوحد فحل الفحول" [12].

ربما يبدو هذا الكلام في ظاهره وجيها ولكننا ننسى أمرا مهما، هو أنه علينا أن ننظر إلى ظاهرة المديح في سياقها التاريخي والإجتماعي الذي أفرزها حتى لا نحاكم فن المديح باثر رجعي. ولكن الغذامي رغم ربطه للنقد الثقافي بالتاريخانية الجديدة الا أنه لم يطبق أهم شروط هذه التاريخانية وهو ربط الأحداث والظواهر بعللها وسياقاتها التاريخية وعدم النظر إليها بشكل مجرد وكانها ظاهرة أزلية مبتة الصلة بحركة المجتمع المتغيرة أبدا.

إننا نضع العربة أمام الحصان حينما نحمل الشعر المسؤولية عما يصفه بالخلل والعيوب الخطيرة في الشخصية العربية. فالشعر والشاعر كلاهما نتاج الشروط التاريخية والإجتماعية والثقافية وليس العكس. فالشاعر لم يصنع نواميس المجتمع القبلي الجاهلي وليس له يد في نظام الحكم الذي يولد الطغيان والجبروت.

وفوق ذاك إن الشاعر المداح، كان يصدر عن منظومة جمالية تحدد أغراضا للشعر بعينها لا حيلة له في الخروج عليها. ويعد فن المديح أهم هذه الأغراض الشعرية. لذلك القول بأن الطغيان والإستبداد السياسي إختراع شعري هو قلب لمنطق الاشياء.

ومن المفارقة التي هي جديرة بالتأمل هنا، أن ناقداً تقليدياً محافظاً مثل الدكتور عبد الله الطيب المجذوب قد أدرك بحسه النقدي التقليدي البعد التاريخاني للمسألة حينما رأى في فن المديح أنه كان بمثابة ما تقوم به وسائل الإعلام في العصر الحديث. فما كان يقوم به الشعراء العرب مناظر لما كان يقوم به الرسامون والمصورون الأوربيين في عصر النهضة.

إن تنافس الأمراء العرب، على الشعراء، كما يرى عبد الطيب المجذوب: "كتنافس ملوك أوربا وأمرائها على إستقدام المصوريين البارعين

وإستخدامهم وينبغي أن ننظر إلى قصيدة المدح لا على أنها تسول ولكن على أنها واجب أو عمل يطلب من الشاعر فينجزه كما كان المصورون في أوروبا يؤدي أحدهم واجباً أو ينجز عملاً حين يطلب منه أن يرسم هذا الأمير أو تلك الأميرة وكان من أعظم ما في الرسم إبراز الأبهة والجمال، وما كل أمير بذي أبهة ولا كل أميرة بحسناء فتأمل!" "[13].

ويتساءل عبد الله الطيب متعجبا: "إننا نقبل روايات موليير وراسين وبن جونسون وشكسبير وصور فان داك وجوبا ورامبرانت وروفائيل على أنها من صميم الفن وننسى وجه الشبه بينها وبين المدح والهجاء عند العرب. وقد فطن إلى نحو ذلك ابن رشد في الدهر القديم حين شبه الماساة بقصيدة المدح والملهاة بقصيدة الهجاء فما باعد كثيرا"[14].

من ناحية أخرى، هنالك خلط بين تمركز الخطاب الشعري حول الذات وبين الأنانية والتسلط والطغيان والإستبداد كظواهر أخلاقية وسياسية. وبسبب هذا الخلط يحاكم الغذامي كبار الشعراء في العهد القديم والحديث مثل المتنبي وأبو تمام ونزار قباني وأدونيس بتهمة الرجعية والتخلف واللاإنسانية وإحتقار الآخرين، بسبب ما يصفه، بتضخم الأنا عندهم، ويخلص إلى أن تضخم الذات عند أولئك الشعراء هو المسؤول عن بروز ظاهرة الطاغية السياسي في المجتمعات العربية.

وهذه القراءة تغفل حقيقة مهمة جداً وهي أن بروز الإهتمام بالإنسان كفرد وذات يمثل نقطة إنطلاق الحداثة. بإعتبار أن الفرد هو الغاية من المجتمع الليبرالي الذي انبثقت منه الحداثة. ويمكن القول إن بروز مقولات الفرد والذات تمثل نقطة الإنطلاقة للحداثة الأدبية والشعرية والمجتمعية.

إن الأنا الشاعرة في كل شعر إنساني مجيد، تجسيد لحرية الفرد وتمثيل لصوت الإنسان من حيث هو إنسان مقابل قمع المجتمع والسلطات التي تحاول أن تعطي لنفسها الشرعية من خلال التدثر بالمصلحة العامة لتمارس المزيد من القمع ضد الفرد.

لذا كانت الحركات التجديدية في الفن والأدب منذ الحركة الرومانسية وما تلاها من التمظهرات المختلفة للحداثة تركز على الإنسان كذات مفردة. والإبداع هو في الأصل تفرد ومفارقة لروح القطيع ومن السير في ركابه بلا إرداة وبلا قدرة على رؤية المختلف الذي يفتح الآفاق إلى التغيير والتقدم.

ويقود العجز، عن استكناه وظيفة الذات الشاعر في القصيدة، إلى نتيجة أخرى مغلوطة وهي القول أن الشعر العربي قد سقط حينما بدأ الشعر في التحول من أن يكون صوت الجماعة إلى أن يكون صوته الخاص.

يقول الغذامي: "حدث تحول مبكر وجذري في الثقافة العربية الجاهلية تغيير فيه الموقف العام من الشاعر فالشاعر كان صوت القبيلة ولكنه تخلي عن دوره هذا ليهتم بمصلحته الخاصة أكثر وارتبط هذا بفن المديح المتكسب به. هذا أدي إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر.."[15].

هكذا تقلب الآية كما يقولون، وتجعل الشعرية في العام وليس الخاص. وهذه النتيجة تصطدم بالبداهة التي تقول إن الشاعر كلما صدر عن ذات نفسه وجاء خطابه فردانيا، كلما حسن شعره وأجاد. وهل الإبداع غير التفرد والتمايز والمفارقة والابتكار؟ وكل ذلك يكون من اجتراح الفرد لا الجماعة.

إن الخلط بين الضرورة الفنية لبروز الأنا الشاعرة، وبين القيم الإجتماعية والسياسية كالإستبداد والأنانية جعله يرى في تحول الشاعر من صوته الخاص إلى صوت الجماعة، كعلامة على التقدمية والإنسانية. ولكن حسب المعايير الجمالية "الحداثوية" ذاتها فان الصوت الخاص لشاعر هو منبع الشعرية وجوهرها.

ولذا فان قول الغذامي ان الشعر سقط حينما تحول الشاعر من ان يكون صوتا للجماعة، الى صوته الخاص يصطدم بنظريات الحداثة الأدبية التي يبشر بها الغذامي. يقول: "تحول الخطاب الشعري من العام، من صوت القبيلة إلى الصوت الخاص، تحولت الـ"نحن" إلى الـ"أنا"، مثلما تحولت القيم من بعدها الإنساني إلى بعد ذاتي نفعي أناني وتحول الخطاب إلى خطاب كاذب ومنافق"[16].

إن الذات الشعرية التي تجسد قيم الانسانية والتقدمية والديموقراطية كما يراها الغذامي هي الذات المندغمة في الجماعة اندغاما كاملا ومثاله النموذجي على هذه الذات الشعرية دريد بن الصمة الذي "إن رأى قومه على خطأ فانه يظل معهم و لا ينشق عليهم، فهو من غزية إن رشدت رشد معها وإن ضلت ضل معها. وهذ قيمة في السلوك الجمعي الواعي وهذا موقف ديمقراطي يغلب رأي الرعية وخيار الجماعة على رأي الفرد ورأي الزعامة. وجاء الاسلام كدين ذي نظام أخلاقي يعزز القيمة الانسانية لنظام الجماعة"[17].

ولكن الاسلام نفسه لا يسعف الغذامي فيما ذهب إليه. فورد في الحديث "لا تكن إمعة، تقول أنا مع الناس إن احسنوا أحسنت وإن اساوا أسات".

كما أن الديمقراطية لا تقول عليك ان تخطيء إذا أخطأت الجماعة والأغلبية. بل ان جوهر الديمقراطية هو حماية حق الفرد ضد تغول الجماعة الاغلبية!

ولكن ما هي قيم القبيلة التي يعد تمسك الشاعر بها ضلالا او هدي، موقفا واعيا وخيارا ديمقراطيا وبالتخلى عنها سقط الشعر العربي؟

يجيب الغذامي على ذلك مستعيناً بما حدده الدكتور علي الوردي: إن هذه القيم تتمثل في أن القبيلة الفاضلة هي التي تطير إلى الشر حالا والتي تنصر أبنائها ظالمين أو مظلومين وهي التي تجزي الظلم بالظلم والإساءة بالإساءة وهي التي لا تخشى الله عندما تظلم!!!

ومن ذلك يستنتج الغذامي أن "القيم الشعرية هي قيم البغي والإستكبار والفخر بالأصل القبلي"[18]. ولكن هل هذه القيم، هي قيم الشعرية العربية، أم قيم القبيلة، التي يريد الغذامي للشاعر أن يتمسك بها ليرتفع بها الشعر ويسمو؟

ألم يقول الغذامي أن الشعر العربي سقط حينما تحول من العام اي من قيم القبيلة، الى الخاص؟ فإذا كانت هذه هي قيم القبيلة/ الجماعة التي يقول الغذامي إن الشاعر قد تخلى عنها. فكيف يكون في التخلي عن التغنى بهذه القيم، سقوط للشعر العربي، وفي التمسك بها سمو للشعرية العربية؟!!!

توظيف الخطاب الديني في نقد الشعر:

بعد محاكمة الشعر إجتماعياً وثقافياً لا ينسى الغذامي أن يحاكمه دينياً أيضاً: " فالشعراء يقولون ما لا يفعلون واللافاعلية هنا هي إحدى عيوب الخطاب لأنها تسلب من اللغة قيمتها العملية لذا تفصل بين القول والفعل

كما أنها ترفع عن الذات مسؤوليتها عما تقول ولـذا ذم الشـعر الـذي هـو هـذه هـي صفته في القران الكريم "[19].

ولكن الخطاب الديني يتجاوز نظرة الغـذامي التراجعيـة. فهنالـك تـأويلات السـنة العملية والقولية لمدلولات الخطاب القرآني حول الشعر التـي يسـقطها الغـذامي هنـا، من حسابه، بعد ان كان قد تبناها في السابق. فقد ورد في الحديث الصحيح قول النبي (ص): "إن من البيان لسحرا"، وقوله: "إن من الشعر لحكمة".

كـما ثبـت أن النبـي (ص) كـان يسـتعذب الشـعر ويصـغي إليـه. وقصـة الشـاعر الجاهلي كعب بن زهير الذي جاء يمدحه ويعتذر بقصيدة "بانت سعاد" معروفة. كـما عرف عنه النبي (ص) أنه كان يستنشد الشعراء مثل الخنساء وحسان بن ثابت. وقيـل أنه كان يحث الخنساء على قول الشعر وسيتزيدها ويقول: هيه يا خنسـاء. والمعـروف أن جل شعر الخنساء كان في رثاء ومدح أخيها صخر الذي قتل في الجاهلية.

وحينما يطالب الغذامي بالتخلص من مقولة: "أعذب الشعر أكذبه"، ومن خاصـية المبالغة في التصوير الشعري كونها عزلت بين اللغة والتفكير مع إعطـاء الجـمالي قيمـة تتعالى على العقلي والفكري، إنما يطالب بالتخلص مـن الشـعر نفسـه. ولا أدري كيـف فات على ناقد حاذق أن يميز بين عذوبة الكذب التي وصف بهـا الشـعر الجيـد، وبـين الكذب الأخلاقي المنهي عنه. إن مقولة "أعذب الشعر أكذبه" تعبير مجـازي قصـد بـه المبالغة في التصوير ودقته. ثم أن هذه المقولة لم تقـال في موضـع الـذم، إنمـا قيلـت في مقام المدح، مدح الشعر الجيد.

وعندما يقول الغذامي إن المبالغة تعطي الجمالي قيمة أكبر من العقلي والفكري، إنه ينسى أو يتناسي بأن وظيفة الشعر أصلاً وجدانية أكثر من كونها عقلية أو فكرية. الوجدان اولاً ثم الفكر.

من ناحية أخرى، إن الخلط بين بحث الذات الشاعرة عن التفرد والتميز، وبين الإستبداد السياسي، قاد الغذامي إلى أن يرى في النزعة الإنسانوية المتجاوزة للآني وراهنيته في شعر المتنبي، مدعاة للتقليل من شأن المتنبي كون شعره يتعالي على العام والسائد.

يقول الغذامي عن المتنبي إنه: "أقل الشعراء إهتماما بالإنساني وتحقيرا له"[20]. وفي موضع آخر يقول عنه إنه "أقلهم إنسانية". ولذلك كون المتنبي "هزئ بالحب والتشبيب: أكل فصيح قال شعراً متيم وغير فؤادي للغواني رمية، وللخود مني ساعة ثم انثني وهو الشاعر المفرط في أنانيته وفي أناه الطاغية وفي تحقيره الآخرين"[21].)

إن الحديث عن أنانية المتنبي واحتقاره الآخرين يجب أن يفهم في سياقه، سياق المدح والهجاء واعتداد الشاعر بنفسه، على النحو الذي تحدثنا عنه وذلك دونما تعميم مخل. أما الحكم على المتنبي بأنه قليل الإنسانية لمجرد أنه رفض إفتتاح القصائد بالتغزل في النساء. فهو حكم مبني على مقدمات خاطئة. وذلك أن إستنكار المتنبي إستهلال القصائد بالغزل والنسبيب لا علاقة له بموقف المتنبي من المرأة والحب كما يؤمي بذلك الغذامي مدفوعا بنزعته إلى تانيث القصيدة الحديثة مقابل ذكورية القصيدة القديمة.

فمن المعلوم بالضرورة إن القصيدة العربية القديمة ممثلة في النموذج الجاهلي كانت ذات بناء ثابت و أغراض محددة لا تتغيير بتغير موضوع

القصيدة فعلي الشاعر أن يبدا القصيدة بالغزل والنسبيب والبكاء على الأطلال حتى لو كان المقام مقام مديح شخص، كشخص النبي محمد (ص) كما فعل كعب إبن زهير في قصيدته الشهيرة " بانت سعاد". وحينما إستنكر عليه ذلك بعض الصحابة وارادوا زجره، قال لهم النبي أتركوه. وظل هذا التقليد راسخاً حتى العصر العباسي حيث ظهر الشعراء المجددين من أمثال بشار، وأبي نواس وأبي تمام والوليد وأبي العتاهية فتمردوا على هذا التقليد. قال أبو نواس في ذلك:

صفة الطلول بلاغة القِدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

وقال في قصيدة اخرى:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة   كانت تحل بها هند وأسماء

وقال ساخرا:

قل لمن يبكي على رسم درس   ما ضره لو كان جلس

فجاء المتنبي وجاري أبا نواس في الثورة على التقليد الجاهلي في إستهلال القصائد وآثر أن يدخل في موضوع القصيدة، دون مقدمات غزلية، سواء كانت مدحاً أو هجاءً أو وصفاً. فقال محتجا في ذلك:

أكلما قيل شعراً فالنسيب المقدم   أكل فصيح قال شعرا متيم؟

وهذا التساؤل الشعري، منطقي و وجيه جدا. فلا يوجد مبرر منطقي يلزم الشاعر الإستهلال بالغزل والحب بصرف النظر عن الغرض من القصيدة سوى التقليد الماحق. ولكن رغم هذه الثورة على هذا التقليد، إلا أن المتنبي لم يستطع التخلص الكامل من إستهلال القصائد بالغزل والنسيب

فقد حوي ديوانه أجمل وأحذق وأقوى أنواع الغزل الإستهلالي، كما ضمت قصائده بين ثناياه أبيات في الحب والغزل لا تجارى.

إذن الحديث عن أن المتنبي أقل إنسانية كونه إستنكر إستهلال القصائد بالحب والغزل حديث غير مصيب. صحيح إن المراة لا تحتل مساحة كبيرة في شعر المتنبي ولكن هذا موضوع آخر، وهل يمكن أن نصف أبو العلاء المعريء بأنه قليل الإنسانية للسبب نفسه؟ بل ما بال الفلاسفة من لدن سقراط وأفلاطون وإلى يومنا، الذين تنسب إليهم آراء قد يفهم منها ظاهريا أنها معادية للمرأة.

هذا فضلا على أن شعر المتنبي يفيض بالكثير من القيم والتأملات الإنسانية الكونية الرحبة والتي لا تزال محل دراسة من الباحثين ومن دعاة الحداثة على وجه الخصوص.

الفحولة الشعرية والنقد النسوي:

في محاكمته لمفهوم الفحولة في الشعر، يخلط الغذامي بين مصطلح الشاعر الفحل في النقد العربي القديم، وبين نقد العقلية الذكورية الشائع في أدبيات الحركة النسوية. فتعبير الشاعر الفحل يقصد به قديما، الشاعر المجيد الذي يمتلك شاعرية تمكنه من أن يجترح له مذهباً في الشعر يكون نموذجاً متبعاً وقدوة لغيره من الشعراء. لذلك نجد أن مصنفي طبقات الشعراء في النقد العربي القديم قد خصوا شعراء محددين وأخرجوا من دائرة الفحولة شعراء آخريين.

ولو كانت الفحولة الشعرية حكراً على الشعراء الذكور لعدوا كل شاعر ذكر شاعرا فحلا. بل إن مصنفي طبقات الفحول، أدرجوا الشاعرة الخنساء

المعروفة، كشاعرة فحلة كدلالة على أن الفحولة الشعرية ليست مقصورة على الذكورة.

ولكن الدكتور عبدالله الغذامي يطابق بين عمود الشعر ممثلاً في القصيدة التقليدية القائمة على وحدة البيت، وبين الذكورة من جهة، وبين قصيدة التفعيلة والأنوثة من جهة أخرى. و يجعل بروز قصيدة التفعيلة إنتصارا للأنوثة على الذكورة. تحت عنوان: (عودة الفحولة - تهشيم النسق) يقول: "إن مشروع الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسعى ثقافي لكسر عمود الفحولة وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل، وتؤسس لخطاب إبداعي جديد يطبع بالطابع الإنساني"[22].

ثم يضيف: "لئن كان ظهور نازك الملائكة عام 1947 وكسرها عمود الفحولة يمثل دلالة ثقافية على فتاة يافعة تقتحم النسق الفحولي وتحطمه، إلا أن ظهور ديوان نزار قباني (طفولة نهد) في العام نفسه هو الجواب الرادع على حالة التمرد النسقي في مشروع الحداثة الغض وقت ذاك"[23].

وهنا لا نريد أن نخوض في الجدل العقيم الذي تغذيه المواقف الآيديولوجية أكثر من المواقف الواقعية حول تجربة نزار قباني الشعرية، وهل كانت خصماً على قضية المرأة أم إنتصاراً لها. إن جماهيرية نزار العريضة دليل على أن تجربته الشعرية كانت إستجابة لضرورة شعرية ملحة في العالم العربي.

أما حصر القيم الإنسانية والتقدمية والحداثية في قصيدة التفعيلة فهو تبسيط للأمور وتسطيح لها ووقوع في الشكلانية الفجة. إن عمود الشعر

الفحولي أتاح لشاعرة مثل الخنساء أن "تستفحل"، وأن تبزُّ كثيراً من الفحول الشعراء. إذن القضية ليست قضية ذكورية ونسوية وليست قضية تحطيم لعمود الفحولة وإنحياز للأنثي. كما أنها ليست قضية شعر حر أو شعر عمودي أو حداثة ورجعية، وإنما قضية شعر أو لا شعر.

مصادرة الشعرية والإعلان عن موت الشعر:

بعد أن تم تجريد الشعر من بعده الجمالي والبلاغي، فلن ندهش أن يتحول شاعر مجدد مثل أبي تمام في نظر النقد الثقافي الغذامي، إلى شاعر "رجعي" وتتحول حداثته إلى "حداثة رجعية"!!. ولذلك ليس من المستغرب أن يسخر الغذامي من مقولات نقدية إستطاع بها أبو تمام أن يستبق ما توصلت اليه أحدث النظريات النقدية المعاصرة مثل قوله: "كم ترك الأول للآخر" معترضا على من قال:"ما ترك الأول للآخر". ومثل قوله لمن إتهم شعره بالغموض: لم لا تفهم ما يقال؟ كجواب له على من سأله: لم لا تقول ما يفهم؟

وتحت عنوان "رجعية الحداثة" يدمغ الغذامي قصيدة الحداثة العربية بالرجعية ويخص بهذا الوصف أدونيس كونه يمثل الرمز الحداثي الأول. والأسباب والحجج التي يسوقها الغذامي على رجعية شعر أدونيس لا تنفي، بل تؤكد حداثة أدونيس الشعرية، وذلك، حسب رؤية الحداثة التي كان يبشر بها الغذامي نفسه قبل صدور كتابه النقد الثقافي. يقول الغذامي مدللاً على رجعية حداثة أدونيس الشعرية: " أدونيس شاعر غنائي مغرق في غنائيته.. يتغنى بتفرده وتعاليه ويصطنع لذاته قيمة أسطورية سحرانية خالصة الوجدانية"[24].

إن التغنـي والتفـرد والوجـدان والسـحر والأسـطورة والذاتيـة والتعـالي بـالمعنى الشعري، تمثل في مجموعها عناصر الشعرية وكل شعر يفتقر إلى هذه العناصر لا يصح أن تطلق عليه صفة شعر. ولا شك أن هنالك الكثير الذي يمكن أن يؤخـذ عـلى تجربـة أدونـيس الشـعرية ولكـن بمباضـع النقـد الأدبي ومنطقـه وأدواتـه لا بمنطـق الخطـاب العادي. فالشعر أصلا لغة مجازية مفارقة. وبالتالي لا محل هنا، لذم الغذامي، خطـاب ادونيس بصفته " خطاب لاعقلاني سحراني" كما لا معنى لقوله إن في خطـاب أدونـيس الشعري: "عداءً خاصاً لكـل مـا هـو منطقـي وعقـلاني..وعـزوف عـن المعنـى وتمجيـد للفظ"[25].

هنا نذكر الدكتور الفاضل انه سـبق وأن تبنـى رؤيـة أدونـيس السـحرانية بـالتمام والكمال في كتابه (الخطيئة والتكفير: من التشريحية إلى البنيوية) حيـث انتهـى إلى أن النقد الأدبي قائم أصلا على تمجيد اللفظ وسحره، حيث كان يقول " تفسـير الـنص هـو البحـث عـن أثـره، وأثـر الـنص هـو سـحر البيـان، ومهمـة الناقـد هـي إصـطياد هـذا السحر"[26].

كذلك كـان يـرى في، لاعقلانيـة الخطـاب الشـعري، حقيقـة الشـعر، حيـث يقـول: "الحقيقـة الشـعرية تختلـف عـن الحقيقـة الواقعيـة الشـعر. فالشـعر هـو اللاواقـع واللاحقيقة "[27].

أما الشاعر نزار قباني، فياخذ عليـه الغـذامي في نقـده الثقـافي، القـول، ان الشـاعر يحمل بين رئتيه قلب الـلـه، وان على الناقـد ان يقـف متعبـدا أمـام الفـن، وقولـه أن الشاعر هو الطفل الوحيد المسموح له ان يلعب باللغة، وان الكلمة تظل عذراء إلى ان يأتي الشاعر ليفض بكارتها ويحولها إلى أميرة الخ..

ولكن الغذامي يرى في كل ذلك استمرارا لاستفحال الشـاعر وطغيانـه ودلـيلا عـلى رجعيته وردة حداثته. ولكن ما ياخذه الغذامي، على، نزار قباني، كان قد قاله بحذافيره في كتابه الخطيئة والتكفير. ألم يقل أن: "الشعر تجربة روحية وهيـام مـن المحـدود إلى المطلق وكما انه انعتاق للانسان فهو كذلك إنعتاق للغة "[28].

ألم يقل إن الشاعر: "حامل روح البشرية وهو بحساسيته المفرطة يرتقي فوق قيود الواقع وأسراره ليحلق في فضاء الـلـه المطلق. ومعه تسبح الكلمة التي تنتظـر الشـاعر لسيبح معها "[29].

وهكذا ترتد مقـولات الحداثـة ومـا بعـد الحداثـة النقديـة، إلى نقضـيها، وتتحـول الدعوة الى النقد الثقافي، إلى دعوة إلى مصادرة الشعرية، وموت الشعر والشاعر.

المراجع والهوامش:

1) عبداللـه الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الانساق الثقافية العربيـة، المركـز الثقـافي العـربي، الطبعة الثالثة، 2005

2) عبد اللـه الغذامي، الخطيئة والتكفير: مـن البنيويـة إلى التشريحيـة، المركـز الثقـافي العـربي، الطبعة السادسة، 2006

3) محمد أحمد البنكي، دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، الطبعة الاولى 2005 ص 119

4) نقلا عن المصدر السابق ص 120

5) عبد اللـه الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية سبق ذكره ص 78

6) المصدر السابق ص

7) عبد اللـه الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الانساق الثقافية العربية- سبق ذكره – ص7

8) المصدر السابق ص8

9) المصدر السابق ص14

10) المصدر السابق ص7

11) المصدر السابق ص93، 94

12) المصدر السابق ص94

13) عبد اللـه الطيب المجذوب، مع المتنبي، دار جامعة الخرطوم للنشر.

14) المصدر السابق.

15) عبد اللـه الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الانساق الثقافية العربية- سبق ذكره –ص100

16) المصدر السابق ص143

17) المصدر السابق ص247

18) المصدر السابق ص102

19) المصدر السابق ص99

20) المصدر السابق ص168

21) المصدر السابق ص245

22) المصدر السابق ص245، 248

23) المصدر السابق ص285

24) المصدر السابق ص 285

25) المصدر السابق ص281

26) عبد الـلـه الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية - سبق ذكره ص106

27) المصدر السابق ص 241

28) المصدر السابق ص 241

29) المصدر السابق ص 242

قائمة المراجع

المراجع باللغة العربية:

1- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت ط 2001.

2- ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثامنة، 2000

3- ابن قتيبة، تأويل مُشكل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2000

4- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، طبعة 2002

5- إدوارد سعيد، الإستشراق: المعرفة- السلطة- الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الرابعة، 1995

6- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 4004

7- الفراء، معاني القرآن، الجزء الأول، دار السرور

8- افلاطون، محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار غريب، القاهرة، 2000

9- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن أبو علي، دار الحوار للطباعة والنشر، سوريا، الطبعة الثانية، 2001

10- أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية، ترجمة انطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1996

11- أميرتو إيكو، التاويل والتاويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا

12- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للطباعة والنشر، سوريا، الطبعة الأولى، 2009

13- برتراند رسل، حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، يونيو 2009.

14- برتراند رسل، حكمة الغرب، الجزء الثاني، ترجمة د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، يوليو2009.

15- تيري ايجيلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دار المدى، دمشق، الطبعة الأولى 2006,

16- تيري ايجيلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى 2000.

17- جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمه عن الفرنسية وقدم له: أنور مغيث ومنى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2005.

18- جاك دريدا، الصوت والظاهرة، ترجمة فتحي انقزو، المركز الثقافي العربي، طبعة أولى 2005

19- جاك دريدا، مواقع، ترجمه عن الفرنسية، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، طبعة ثانية 1992.

20- جاك دريدا، المهماز، ترجمة عزيز توما وابراهيم محمود، دار الحوار، الطبعة الأولى 2010.

21- جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم، عمر مهيبل، منشورات الإختلاف – الدار العربية للنشر، الطبعة الأولى 2008.

22- جاك دريدا (ومجموعة من الكتاب)، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الرباط مع جاك دريدا، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1998.

23- جاك دريدا، حوار اليزبيث رود ينيسكو، ماذا عن غد، ترجمه عن الفرنسة، سلمان حرفوش، قدم له فيصل دراج، دار كنعان، طبعة أولى، 2008.

24- جمال مفرح، نيتشه الفيلسوف الثائر، أفريقيا الشرق، طبعة 2003

25- جون إليس، ضد التفكيك، ترجمة حسام فتحي نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى 2014

26- حسام نايل، صور جاك دريدا: ثلاث مقالات، ترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002.

27- حسام نايل، استراتيجيات التفكيك، ترجمة، دار أزمنة، الأردن، الطبعة الأولى 2009.

28- حسام نايل، البنيوية والتفكيك: مداخلات نقدية، ترجمة، دار أزمنة، الأردن، الطبعة الأولى 2007

29- ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، منشورا الإختلاف، الطبعة الأولى، 2007

30- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، طبعة أولى 2004.

31- سعد البازعي، المكون اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، طبعة أولى 2007.

32- سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ثالثة 2002.

33- صادق جلال العظم، ذهنية التحريم، دار المدى، سوريا، الطبعة الثانية، 2004

34- فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف، الطبعة الثالثة (بدون تاريخ) صدرت الأولى 1956.

35- فادية فؤاد، البنائية عند ليفي استراوش، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

36- فردريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمه عن الألمانية: علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2007

37- فردريك نيتشه، ما وراء الخير والشر، ترجمته عن الألمانيه: جيزيلا فالور حجار، دار الفارابي، الطبعة الأولى 2003

38- فردريك نيتشـه، إنسـان مفـرط في انسـانيته، الجـزء الأول، ترجمـة محمـد النـاجي، افريقيـا الشرق، 2001.

39- فريدريك نيتشه، العلم المرح، ترجمة محمد الناجي وحسان بورقية، افريقيا الشرق، 2000

40- فردريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة على مصباح، منشورات الجمل، 2006

41- فردريك نيتشه، غسـق (أفـول) الأصـنام أو كيـف نتعـاطي الفلسـفة بالمطرقـة، ترجمـه عـن الألمانية، علي مصباح، منشورات الجمل 2010.

42- فردريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، ترجمة محمـد النـاجي، افريقيـا الشرق، الـدار البيضـاء، طبعة 2006.

43- عبد الرحمن بدوي، نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الرابعة 1965

44- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعهـا، الجـزء الأول، دار الفكـر للطباعة والنشر

45- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، طبعة 2000

46- عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكـر الفلسـفي المعـاصر: أو مجـاوزة الميتافيزيقيـا، توبقـال للنشر، الدار البيضاء، طبعة ثانية 2000

47- عبد اللـه الغذامي، الخطيئة والتفكير: مـن البنيويـة إلى التشريحيـة، المركـز الثقـافي العـربي، الدار البيضاء، الطبعة السادسة، 2006.

48- عبد اللـه الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2005

49- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القـراءة، منشـورات الإخـتلاف، الطبعـة الأولى، 2007

50- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثالثة 2001

51- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996

52- عبد المنعم عجب الفيـا، في نقـد التفكيـك، نصـوص مختـارة، منشـورات الإخـتلاف، الطبعـة الأولى، 2015

53- عبد الوهاب خلاف، علم أصول الفقه، دار الحديث، القاهرة، 2003

54- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الخامسة 2008.

55- علي حرب، التأويل والحقيقة، التنوير، بيروت 2007.

56- علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة 2005.

57- علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة 2008.

58- علي حرب، هكذا اقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان الطبعة الأولى 2005

59- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة دكتور عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000

60- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار العين، الطبعة الرابعة 2009.

61- رولان بارط، لذة النص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2001.

62- زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة(بدون تاريخ).

63- زكريا ابراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، القاهرة(بدون تاريخ).

64- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية، 1983

65- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة2001.

66- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتاويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى2000

67- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التاويل عند ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الطبعة السابعة 2011

68- ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة احمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة، 2014

69- محمد أحمد البنكي، دريدا عربيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة اولى 2005.

70- محمد علي أبوريان، الفلسفة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 2005

71- محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، الجزءان الأول والثاني، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 2005

72- مهدي عامل، هل القلب للشرق والعقل للغرب؟، دار الفارابي، بيروات، الطبعة الثالثة، 2006

73- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار فرقد، دمشق، الطبعة الثانية 2008

74- كاظم جهاد، الكتابة والإختلاف، دار توبقال للنشر، طبعة 1991

75- كلود ليفي استراوش، الفكر البري، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات، الطبعة الثالثة، 2007

76- كلود ليفي استراوش، مداريات حزينة، ترجمة محمد صبح، تقديم فيصل دراج، دار كنعان، دمشق، الطبعة الأولى 2000.

77- هاشم صالح (ترجمة وإعداد)، الإستشراق بين دعاته ومعارضيه، در الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، 2000

78- هانس غادامير، فلسفة التاويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، طبعة الثانية 2006

79- وحيد بن بوعزيز، حدود التاويل، قؤاءة في مشروع إيكو النقدي، منشورا الإختلاف، الطبعة الأولى 2008

80- ولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جماليات التجاوب، ترجمة د. حميد لحميداني ود. الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1994

المراجع باللغة الإنجليزية:

1. Cambridge Companion to, Postcolonial Letrary Studies,Edited by Neil Lazarus, Cambridge University Press, 2010
2. Christopher Norris, Deconstruction, Routledge, 2002.
3. J.A. Cuddon, Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, Penguin Books, 1999.
4. Edward Said,Culture And Imperrialism,Vintage Books, London,1994
5. Edward Said, Orientalism,Penguin Books, London,1995
6. F.de. Saussure, Course On General Linguistics, Translated by Roy Harris, Duckworth,1998.
7. George Yule,Pragmatics, Oxford University Press,1996
8. Harold Bloom, Kabbalah and Criticism, Continunm, London, New York, ed. 2005.
9. Jacques Derrida, Of Grammatology, Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, 1997.
10. Jacques Derrida, Writing and Difference, Translated by Alan Bass, Chicago University Press 1978.
11. Jacques Derrida, Margins of Philosophy, Translated by Alan Bass, The University of Chicago Press, 1984.
12. Jacques Derrida, Positions, Translated by Alan Bass, University of Chicago Press, 1982.
13. Jacques Derrida, Dissemination, Translated by Barbara Johnson, The University of Chicago Press, 1981.
14. Jacques Derrida, Specters of Marx, Translated by Peggy Kamuf, Roultledge Classic, 2006.
15. Jacques Derrida, Of Hospitality, Stanford University Press, 20000.
16. Jacques Derrida &Others, Demarcation, A Symposium on Jacques Derrida Specters of Marx, Vertigo, London, New York, 2008.

17. Jacques Derrida & Geoffrey Bennington, Circumfessions and Text dataBase,University of Chicago Press,1991
18. Jean-Francois Lyotard, The Postmodern Condition, Translated by Eieoff Bennington and Barian Mascumi, Manchester University Press, 2004
19. Jean-Paul Sartre, What is Literature, Translated by Bernard Frechtman, Routledge, London and New York, 1993.
20. Jonathan Culler, On Deconstruction, Cornell University Press, 1982.
21. John D. Caputo, Deconstruction in a nutshell; A conversation with Derrida,
22. John D. Caputo, Prayers and Tears of Jacques Derrida, Indiana University Press, 1997.
23. John M. Ellis, Against Deconstruction, Princeton University Press, 1989.
24. Joseph Conrad, Heart of Darkness, Penguin books, London,1995
25. Jurgen Habermas, the Philosophical Discourse of Modernity, MIT Press Ed. 1990.
26. Martin Heidgger, Introduction to Metaphysics, Translated by Gregory Fried and Richard Pol, Yale University Press, 2000.
27. M.H. Abrams, Doing Things with Texts, edited by Michael Fischer, Norton & co. ed. 1991.
28. Nietzsche, the Basic Writings, Translated by Walter Kaufmann, the Modern Library Classic, New York, 2000.
29. Roland Barth, the Pleasure of the Text, Translated by Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1975.
30. Roland Barth, Writing Degree Zero, Translated by Annett Laversand and Colin Smith, Hill and Wang, New York, 2001.
31. Roland Barth, Image, Music and Text, Translated by Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1978.

32. Terry Eagleton, the Literary Theory, an Introduction, The University of Minnesota, 2^{nd}.2003,

33. Terry Eagleton, the Illusions of Postmodernism, Blackwell, USA, Massachusetts, 1997.

34. S. E. Frost, JR., Basic Teachings of the Great Philosophers, Anchor Books, 1989.

35. Steven Shakespeare, Derrida and Theology, t&t Clark, Continuum, 2009.

36. Susan A. Handleman, the Slayers of Moses; the emergence of the Rabbinic Interpretation in the Modern Literary Theory, State of New York Press, 1982.

37. Umberto Eco,The Limits of Interpretation,Indiana University Press, 1994

38. Umberto Eco, The Role of The Reader, Indiana University Press, 1984

39. Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, Columbia University Press 1983.

Web sites;

1. Elliot R. Wolfson, Assaulting the Boarder: Kabbalistic Traces in the Margins of Derrida. Journal of the American Academy of Religion, Sep 2002.

http://www.nyu.edu/classes/bkg/jwg/kabbalah-derrida.pdf

2. Sanford L. Drob, Jacques Derrida and the Kabbalah.

http://www.newkabbalah.com/JDK.pdf

4- A Letter to a Japanese Friend.

http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/letter-to-a-japanese-friend/

5- http://en.wikipedia.org/wiki/Postcolonial_literature

6- http://en.wikipedia.org/wiki/Postcolonialism

7- Hans Robert Jauss, History as a Challenge to Literary Theory, Translated by Elizabeth Benzinger.

http://www.jstor.org/stable/468585?seq=1#page_scan_tab_contents

عبد المنعم عجب الفيا

من التفكيك إلى التأويل

فكرة هذا الكتاب، تنطلق من فرضية أن النظرية النقدية والأدبية قد عادت مرة أخرى إلى التفسير والتأويل، وفي هذه العودة، عودة إلى المجري الرئيسي لنهر الفكر الإنساني. إنها رد اعتبار للذات وللمعنى وللموضوع وللسياقات ولكل عناصر العملية الإبداعية. فبعد كل الحديث المفرط في حماسه عن عزل النص الأدبي عن سياقه التاريخي والإجتماعي والتعامل معه كبنية مكتفية بذاتها وبعد كل الحديث عن (تحرير الدال) و(مطاردة العلامات) وتفكيك مركزية العقل وبنية العلامة اللغوية، ها هي النظرية النقدية ترد مجدداً الإعتبار إلى العلامة والمعنى والسياق التاريخي والإجتماعي ويعود الحديث من جديد عن المعنى والدلالة وعن التفسير والتأويل والتحليل.

وقد أتاحت العودة إلى التأويل فرصة ذهبية للباحثين والنقّاد في العالم العربي ربما لأول مرة في التاريخ الحديث، للمساهمة مع الآخرين في تأسيس نظرية للتأويل انطلاقاً من تراثهم الضخم واستلهاماً لأحدث ما أنجزته البشرية من معارف. فالثقافة العربية الإسلامية هي ثقافة النص والمعنى ويمثّل التفسير والتأويل الوقود المحرِّك لهذه الثقافة. فلا عجب أن ورث العرب أضخم تراث في فنون التأويل وعلومه.





